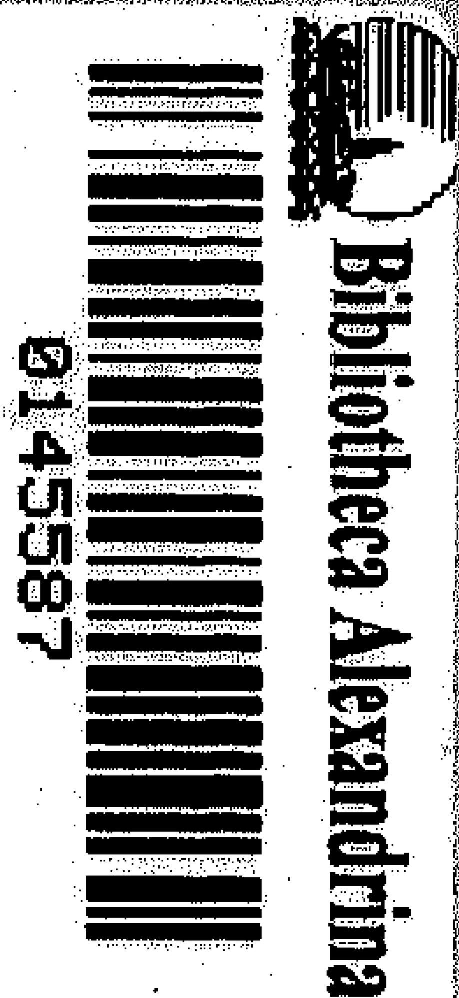
مسرح العبث

ومه • جذوره • أعلامه

د. نعيم عطية



مسرح العبث

مفهومه - جذوره - أعلامه

د. نعيم عطية



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٢

الأخراج الفنى : عمر حماد على

تمهيـــد

ان دراسة « **مسرح العبث** » **أو** « **مسرح اللامعقول** » **توصلنا الى** التعرف بعدد من الكتاب الطليعيين الذين ليسوا دعاة جديد لذات الجديد وحبا فى الظهور ، بل ان مسرح العبث يتضمن عددا من المسلمات التليدة فى تاريخ الأدب والفن ، ويرتكن الى كثير من التجـــارب الطليعية التى سبقته فى حقول اخرى مجاورة مثل الشعر والتصوير والرواية ٠

ولا يعنى الاهتمام « بمســـرح العبث » **التقليل من قيمة المـدارس والتيارات الفنية الاخرى سواء المعاصرة له او السابقة عليه ، فما زال « مسرح العبث » مسرحا تجريبيا ٠ ولا يمكن أن نحدد ما اذا كان سيتحول** من مسرح يضايق الجمهور الى مسرح يتهافت عليه الجمهور ، ولا ما اذا كانت بعض مكتشفاته الطريفة سواء فى اللغة أو الأداء أو رسم الشخصيات سيقدر لها أن تثرى التراث المسرحى العام أم انها ستبقى مكتشفات عابرة ما تلبث أن تهجر ويطويها النسيان ٠

ان مسرحيات بيكيت ويونيسكو وجينيه وأداموف كثيرا ما ترفض بحجة انها غير مفهومة ٠ لكن سبب ذلك هو عدم الالفة مع الجـــديد ، والحاجة الملحة الى قسط اكبر من المحبة ومحاولة الفهم لتقبل الاتجاهات الحديثة ٠ وبدون هذه المحبة ومحاولة الفهم تظل الهوة سحيقة بين النقاد الرجعيين والاعمال الطليعية ٠ على ان النقاد الرجعيين يجدون أنفسهم فى النهاية قد خسروا المعركة بسبب تحجر اذواقهم وجمود معاييرهـــم

ونكوصهم عن المتابعة واصرارهم على الرفض بلا ترو • لهذا فقد رأينـا ان نكرس اهتماما أكبر لتوضيح كيف يمكن أن نتذوق مسرحية من هذا القبيل •

ويجب أن ننبه الى أن الكتاب الذين يطلق عليهم كتـاب العبث أو اللامعقول أو الطليعة لا يؤلفون فيما بينهم مدرسة واحـدة أو حركـة متضامنة كما كان الحال مثلا بالنسبة للحركة الرومانتيكية أو الحركـة السيريالية • بل على العكس فان كلا من هؤلاء الكتاب يعتبر نفسه منعزلا عن الآخرين وله عالمه الخاص ومعالجته الخاصة للحقيقة ، ومنابعه التى يستقى منها الهاماته وآراءه • واذا لكانت أوجه التشابه بينهم باديـة للعيان فلانهم يعكسون فى كتاباتهم انشغالات الكثير من بنى جلدتهم •

لقد عبر البير كامى فى « أسطورة سيزيف » عن « ورطة الانسان الحديث » مقررا ان عالما يمكن تفسيره بمعايير عقلية منطقية يمـكن ان يكون عالمـا يبعث الألفة فى قلوب قاطنيه • أما عالـم انتفـت منه كل المعايير فان الانسان يحس فيه بغربته • وعندئذ يصبح العالم منفى لا مفر منه فقد فيه الانسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل • وهذا الانفصال بين الانسان ومنفاه الاضطرارى • بين الممثل وخشبة المسـرح ، يسـبب « الاحساس بالعبثية » •

هذا الاحساس بالقلق نحو الوجود هو الموضوع الذى تدور عليه بصفة عامة مسرحيات صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو وارتوراداموف وجان جينيه وجورج شحادة وغيرهم من الكتاب الذين نعرض لهم فى هذه اللمحات • لكن يجب ان نلاحظ ان هذا الجانب الموضوعى ليس هو الذى يميز ما أطلق عليه « مسرح العبث او اللامعقول » ان كثيرا من كتـاب المسرح مثل جيرودو وأنوى وسالاكرو واونيل وسـارتر وكامى قد بنوا أعمالهم المسرحية على بطلان المعنى فى الحياة ، وانعدام القيم والمثـل والطهارة ، على ان هؤلاء الكتاب لا يدرجون فى عداد كتاب اللامعقول لأن هؤلاء الكتاب يختلفون عن كتاب اللامعقول اختـلافا على غاية من الأهمية • انهم يقدمون فكرتهم عن لا منطقية الوضع الانسانى فى شكل منطقى على غاية من الفطنة وقوة البناء،بينما نجد أن كتاب مسرح اللامعقول يحاولون التعبير عن احساسهم بلا منطقية الوضع الانسانى عن طريـق التخلى عن التدابير العقلية والنقد الجدلى ، فيأتى الشكل عندهم على قدر لا يستهان به من عدم المنطقية •

ان «العبث» أو «اللامعقول» هو النشاز ، هو انعدام التناسق ، وهو ما يثير الضحك ، بل وما يثير الأسى أيضا ، هو الخلو من الهدف ، والانفصام عن الاصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء ٠٠ وكل هذا انعكس فى مسرح اللامعقول على الشكل فجاء البناء الدرامى من ذات النسيج الذى غزل منه المضمون ٠٠ جاء نشازا ، معدوم التناسق، خاليا من الهدف ، مثيرا للضحك وللبكاء ٠

وبينما يعبر المسرح الوجودى عن المضمون الجديد بأسلوب قديم ، يخطو مسرح اللامعقول خطوة محاولا تحقيق وحدة وانسجام بين ادعاءاته الموضوعية وبين الشكل الفنى الذى يعبر عن تلك الادعاءات ٠ ومن ثم اذا كان كامى ينادى بأن عالمنا لم يعد له معنى فقد قال ذلك فى المسرح بطريقة رشيقة وجدلية فى مسرحيات مصقولة حسنة التشييد ٠ واذا كان سارتر يتمسك بأن المهم فى الانسان هو القدرة على الاختيار فقد صب أفكاره فى مسرحيات تقوم على شخصيات متيقظة تنطق بعبارات سلسة وتقرع الحجة بالحجة حتى لنتساءل كيف يكون الوجود عبثا وفيه كل هذه الشخصيات اللامعة ؟ !

وقد حاول كتاب اللامعقول أن يتغلبوا على هذا التناقض الجوهرى من خلال احلال الحدس محل الجدل ٠ والاستعاضة بالصورة الشعرية محل المناقشة الفلسفية ٠ ويعول مسرح اللامعقول كثيرا على الطاقة الشاعرية الكامنة فى المسرح ٠ ويتجه نحو شعر ينبع من الصور الموضوعية التى تتعدى الكلمات بل وتناقضها ففى مسرحية « الكراسى » ليونيسكو لا ينبعث الايحاء الشعرى مثلا من الكلمات الملقاة بل من القائها أمام كراس خاوية يتزايد عددها ٠

وهذا السعى نحو التوحيد بين الشكل والموضوع هو ما يميز مسرح اللامعقول على الأخص ٠ وهو بذلك يندرج فى الحركة اللاموضوعية ، مثلما حدث فى التصوير التجريدى الذى نبذ العناصر التسجيلية ، ومثلما حدث فى « الرواية الجديدة » حيث تقوم أساسا على الوصف الخارجى دون تغلغل الى أعماق الأبطال ، محاولة أن تمحو من العمل الأدبى العنصر البشرى أو تقلل من قيمته لتفسح المجال أمام تذوق الوجود كشكل مجرد لا كعالم محوره أحزان البطل الفرد ومعاناته ٠

وبعد هذه المقدمة نتكلم فى باب أول عن مفهوم مسرح العبث وجذوره التاريخية ونتكلم فى باب ثان عن اعلام هذا المسرح ٠

الباب الأول

مسرح العبث : مفهومه وجذوره التاريخية

الفصـــل الأول

معنى مسرح العبث

من الآثار العميقة التى خلفتها الحربـــان العالميتان على الفكـر الأوروبى تزعزع الثقة فى الانسان · فكان من أهداف الادباء والفنانين أن يعبروا عن هذا الوضع ثم أن يحاولوا استرجاع الثقة وردها الى القلوب ·

ولقد كان مسرح العبث أو اللامعقول محاولة من محاولات الأدب والفن فى السعى نحو استعادة الثقة بالانسان · وقد أدرك مريدوه أن من المتعذر ارتضاء الاشكال الفنية والأدبية المبنية على قيم ومفاهيـــم اجتماعية فقدت صلاحيتها وفعاليتها · وكان التعبير عن الاحساس الدرامى بالضياع من جراء اختفاء المسلمات التى لم يكن يتطرق اليها الشك من قبل تكأة للعودة الى الاحساس الأول : احساس الانسان بالدهشـة من الوجود المحيط به ، والانبهار بما يجرى حـــوله انبهارا مشـــوبا بالقلق والحيرة ·

كان مسرح اللامعقول جزءا من السعى الدءوب فى عصرنا لكسـر قوقعة النفاق والآلية التى أحاط الانسان الحديث بهما نفسه ، وتنبيهـه الى ضرورة العودة للتقصى عن الحقائق الأصولية فى الحياة · ومن ثم كان مسرح اللامعقول محققا لغرضين :

فمن ناحية أولى ، يسخر مسرح اللامعقول بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب · من ذلك الغثيان ·· من أولئك البشـــر الذين يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم حيوانية مخيفة ·· حتى انك لتتســاءل

لماذا يحيا هؤلاء الناس ؟ ٠٠ احساس بالجدب والموات والآلية ٠٠ هذه تجربة يونيسكو مثلا فى « المغنية الصلعاء » وفى « الكراسى » ولهذا فقد بدا على هذه التجربة انها لا تخلو ايضا من نزعة الى النقد الاجتماعى ٠٠ النقد الاجتماعى للبورجوازية ، ونجد ذلك على الأخص فى مسرح ادوارد البى ٠

على ان هذه الغاية ، من ناحية اخرى ، وان كانت اكثر غايات « مسرح اللامعقول » وضوحا الا انها ليست اهم أهدافه أو أخطر وظائفه ٠٠ فخلف التعريض الساخر بسخافة الأساليب الزائفة للحياة يواجه مسرح اللامعقول لا معقولية اخرى أكثر عمقا ٠٠ لا معقولية الوضع الانسانى ذاته فى عالم فقد ايمانه ويقينه ٠٠ والواقع أنه عندما يصبح من المتعذر تقبل نظام كامل من القيم المبنية على ارادة حكيمة علوية ، فان مواجهة الحياة تكون مريرة وقاسية ٠٠ وهى النتيجة الحتمية لمواجهة الحقيقة العارية ٠ ولهذا فقد واجه لكثير من كتاب مسرح اللامعقول الانسان مجردا عن طبقته الاجتماعية أو بيئته التاريخية أو تجاربه الجزئية اليومية ٠٠ وواجهوه من خلال أساسيات مركزه فى الوجود ، فنراه فى مواجهة الزمن ينتظر كما فى مسرحية صموئيل بيكيت « فى انتظار جودو » أو يفر من الموت فيصعد جبالا شامخة ويغوص الى أعماق سحيقة ، أو يتمرد عليه ثم يرتضيه ويسلم أمره اليه ٠٠ كما فى « القاتل بلا أجر » ليوجين يونيسكو ٠٠ أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ٠ وحتى يقوى من أثر أكذوبته يتردى فى سلسلة لا حصر لها من الأكاذيب ٠٠ كما فى مسرحية « الخادمتان » لجان جينيه ٠٠ أو يكسر القيود ليتردى فى قيود أخرى ٠٠ أو يقاوم الجدب والاخفاق بلا جدوى ٠٠ وحيدا أعزل فى قوقعة غير قادر على التجاوب والاتصال برفاقه البشر ٠٠ كما فى مسرحية « الغزو » لأرتوراداموف ٠

ولما كان مسرح اللامعقول مشغولا بالحقائق الاساسية فى الوضع الانسانى ، فانه مهما بدا تهريجيا طائشا وقحا يعتبر عودة الى المنابع الأولى لفن المسرح ٠٠ فان مسرح اللامعقول مثل المسرح الاغريقى انما يهدف الى تنبيه نظارته الى ما فى مركز الانسان فى الوجود من ضآلة وغموض ٠

على أن الفارق بين الدراما الاغريقية ومسرح اللامعقول ، يتمثل فى أن المسرح الاغريقى كان مبنيا على نظام من القيم مقررة ومرتضاة بينما

أن مسرح اللامعقول يعبر أساسا عن اختفاء مثل هذا النظام الشامل من القيم المرتضاة · ولهذا فان مسرح اللامعقول يكتفى بالتعبير عن القلق والحيرة التى يحسها الانسان قبل الحقائق البكماء المطلقة ·

ولما كان مسرح اللامعقول يحاول ان يقدم احساسا تخمينيا أو معرفة حدسية لما هو مكان الانسان فى الوجود فهو لا يتحرى عن مشكلات سلوكية واخلاقية ، ولا يعنى بالادلاء بالمعلومات أو بعرض مصائر شخصيات موضوعية ، كما أنه لا يكترث بتصوير أحداث أو بسرد مغامرات ·

انه محاولة فنية للاجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الانسان فى بحثه عن معنى للوجود · والمهمة التى الى مسرح اللامعقول على عاتقه تحقيقها هى اختبار متانة العلائق بين الموجودات · وهو فى هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئيا ، ويظهر كل شىء فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة لكنها دهشة مزدوجة الأثر ، فهى من ناحية أولى تحض على عدم المضى فى حياة رتيبة فاترة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة · وهى من ناحية ثانية توصل الى قيم جديدة تتأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء · ومن يقرأ « المغنية الصلعاء » أولى مسرحيات يونيسكو يجد أن كل شىء فى غير محله بشكل مزعج مثير للتساؤل عما اذا كانت هذه الفوضى الضاربة أطنابها فى اللغة والناس والروابط الاجتماعية هى الوجه الأوحد للحياة الانسانية ·

يدعونا مسرح اللامعقول اذن الى أن نفترض الأشياء فى غير موضعها المألوف · والسبيل الى افراغ الواقع من اطاره المألوف والالقاء به فى لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة هو التهكم · والتهكم أسلوب فعال من أساليب اللامعقول · ان سخافات الحياة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود الى شىء غريب مضحك فى نظر من يتوق الى المطلق · والسخرية من أقوى الاسلحة لزلزلة الأرض تحت أقدام الرياء والنفاق · ومن ثم كان التهكم موقفا اخلاقيا كما هو تعبير عن تمرد ·

وواضح من ذلك أن التهكم ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميرى ، اذ يهدف الى تحطيم المظهر المألوف للوجود ، وهو من ناحية أخرى بناء اذ ان التهكم يقيم أمامنا عالما جديدا · فهو بالنقد الذى يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداما بين الصور يفضى بنا الى ارتياد عالم الفوضى الأصلى الذى ينحدر عنه

كل عالم منطقى بعد ذلك • واذا تعمقنا فى المعنى الفلسفى للتهكم أمكننا أن نكتشف مدلولا جديدا للمعرفة قوامه الارتداد عن الاعتقاد المطلق فى موضوعية الحقائق الخارجية • ومن ثم الايمان بحقيقة أوسع تسلم بالواقع وبما بعد الواقع •

وان مسرح اللامعقول بوقوفه من الواقع موقف التهكم يرتبط بالحركة التى تعتنق فى الفلسفة مبدأ عدم كفاية النظم المنطقية • ان عالم اللامعقول تفقد فيه كل الأحداث (حتى اكثرها غرابة) غرابتها وتبدو عادية مألوفة •

وكما أن التهكم من أساليب اللامعقول الحيوية فان النزول الى أعماقنا من خلال الحلم هو أحد أساليب اللامعقول أيضا •

اذا اغمضنا عيوننا ورحنا فى النوم فاننا ننتقل الى عالم من الصور والذكريات المختزنة تخرجنامن كل نطاق منطقى وعقلى • والعين الحالمة ترى حقائق لا تقل اهمية عما تراه العين الساهرة ، فالحلم عملية معرفة كالتفكير المنطقى تماما • انه نشاط للروح يجلو أعماقها • وبتقصى رموز عالم الحلم الغامض نصل الى معرفة أوفى للنفس الانسانية • وربما كان ما نسميه واقعا جزءا سفليا من السر الغامض الذى نحيا فى خضمه •

ولهذا ، كمحاولة لكسر أسوار الواقع عنى مسرح اللامعقول بعالم الحلم مؤكدا ان الجهد المبذول لنقل الواقع الى المسرح نقلا حرفيا هو خداع للمتفرج اذ يحمله على أن يتوهم أن ما من حقيقة سوى الواقع • وهذا نظر منقوص الى الحقيقة لأن الكثير منها يكمن فى أحلامنا وخيالاتنا •

وقد استهوى شكل الحلم مسرح اللامعقول ، فكل شىء فى الحلم سهل وممكن ، وأكثر المغامرات غرابة واستحالة يمكن خوضها فى الحلم • وقد تجلى هذا على الأخص فى مسرحية يونيسكو « ضحايا الواجب » حيث الصعود الى قمم الجبال الشامخة والغوص الى أعماق المحيطات السحيقة من أجل اكتشاف حقيقة مبهمة مضنية •

يؤمن مسرح اللامعقول بأن الحقيقة مزيج محكم من المعقول واللامعقول وهو ما يفضى الى الاعتداد بابراز التضاد الجذرى فى كل شىء • التضاد بين الرقة والدمامة ، بين الكلمة المنطوقة والحركة المؤداة ، بين التافه والمستحيل ، بين المضحك والمأساوى ، وهو ما يولد « الفارس التراجيدى » الذى يصبغ الايقاع المضحك بصبغة من القسوة والفظاظة •

ومن صور التضاد الصارخة التشدق باللغة التى كانت فى المسرح التقليدى وسيلة لايصال أفكار محددة واضحة الى عقل المتفرج ، فأصبحت فى مسرح اللامعقول لا تهدف الى حمل المتفرج على أن يفكر فى هدوء ويتأمل ، بل الى استثارته وارغامه بقوة الضجيج والصخب على الارتداد الى حالة ما قبل اللغة ، وذلك للخروج به من الالتزام المتزمت بها ٠

لقد كانت اللغة ، واللغة المنطقية على الأخص ، صاحبة القدح المعلى فى المسرح التقليدى ، لكن تجربة اللامعقول تنبهت الى ظواهر درامية لا تلعب فيها اللغة الا دورا ثانويا ، مثلا فى عروض السيرك ، وفى دخول مصارع الثيران حلبة المصارعة منتفخا ثابت الخطى تلاحقه الموسيقى الحماسية وهتافات الجماهير ، وفى أداء بعض الطقوس الكنسية وغير الكنسية ، الى غير ذلك من الظواهر الدرامية المجردة عن اللغة ، ولقد استباح مسرح اللامعقول لنفسه حرية استخدام اللغة كعنصر فحسب من المزيج المتعدد الأبعاد للرؤية الشعرية ، ومن خلال التخلى عن اللغة الجدلية من أجل توفيقات كلامية وصوتية ، ووضع الحوار وضعا معاكسا للحركة الحادثة فى المشهد — من خلال ذلك فتح مسرح اللامعقول آفاقا جديدة ٠

ويسير مسرح اللامعقول فى تجربة اللغة مع تيار العصر ٠ فتراجع اللغة يؤكده اليوم ان اكتشاف الكثير من جوانب الحقيقة انما يجرى خارج وعاء اللغة ٠ فهناك المعادلات الرياضية واختبارات العلوم الطبيعية التى وسعت من النظرة الى الحقيقة ، وجعلت الانشغال بالحياة اليومية انشغالا تافها ٠ وقد كان للفن التشكيلى باتجاهاته التجريدية على الأخص فضل السبق فى الاستجابة لهذا التحول ، فقد ترك لغته التقليدية للبحث عن لغة تتفق مع هذا الانطلاق الحضارى ٠

ولقد ابانت التجارب اليومية ان اللغة تقف احيانا فى وجه الحقيقة بل وستارا لها ٠ فتكون الحقيقة فى واد واللغة فى واد آخر ٠ فثمة هوة سحيقة بين ظواهر الروابط الاجتماعية والحقيقة الكامنة وراءها فى كثير من الاحيان٠وهذا ما دفع أحد الشعراء الى العبارة الآتية : « اليد الممدودة الى بالسلام لاتعنينى ٠ اليد الاخرى المخفاة وراء الظهر هى التى تخيفنى وتعنينى » ولقد أكد علم النفس الحديث بدوره ان العقل الباطن يحتوى على قسط من الحقيقة أكبر مما يظهر فى الكلام المتفوه به ، حتى ان الكلمة الخاطئة أو زلة اللسان قد تكون أصدق من الساعات الطويلة من الحديث المنمق واللغة المنطقية ٠ وكثير من العبارات اللغوية اذا تأملناها وجدنا أنها

خالية من المعنى وانها أقرب الى « لعبة الثلاث ورقات » وتمتلىء صفحات الدعاية التجارية وصور الاعلان بالكلمات الزائفة البراقة التى توسع الهوة بين الحقيقة واللغة ٠

كما ان النزعة الى التخصص التى تسـيطر على الحياة الحديثة قد جعلت الافراد يتقوقعون داخل نطاق تخصصاتهم مما يجعل التلاقى والمشاركة وتبادل الافكار الانسانية أمرا صعبا ٠ ولهذا فاننـا نسـمع يونيسكو يقول فى احدى مقالاته : من الضرورى أن ندفع البشر الى أن يروا أنفسهم على حقيقتها من جديد ٠

ويعتبر تعذر التفاهم بين الناس ظاهرة بارزة فى مسرح الطليعة بصفة عامة٠ومرد ذلك على الاخص الى استبداد اللغة بالفكر والعاطفة ، أى استبداد الصيغ الخارجية بالذاتية الداخلية بحيث يصـبح الأمر فى النهاية ـ على حد قول المرأة العجوز فى « الكراسى » ـ أننا انما نعثر على أفكارنا عندما نتفوه بالكلام ، بل ونعثر على ذواتنا ايضا ٠ وعندما تستحكم أزمة اللغة فلا مفر للانسان الا فى الصمت الذى يضحى كابوسا يرده الى ما فر منه ، فيتردى من جديد فى عبوديـة الصـيغ المستبدة الجوفاء ٠

يقول البير كامى فى كتابه « اسطورة سيزيف » ان الاداء المسرحى ذاته فكرة لامعقولة ٠ فالممثل يلعب دور « ياجو » أو « هامليت » أو « الملك لير » ، يبعث الحياة فى هذه الشخوص ويميتها فى ثلاث ساعات وعلى مكان مساحته خمسون ياردة مربعة ٠ وبعد الوقت المحدد للعرض نـرى الممثل يسير فى الشارع أو يتناول العشاء فى أحد المطاعم كأنما لم يكن منذ قليل يمثل حياة شخص آخر وموته ٠ ويستغل مسرح الطليعة هذا التضاد اللصيق بوظيفة الممثل الى أقصى حد ٠ فكون الممثل انسانا عاديا يحيا حياته الخاصة وفى الوقت ذاته يحيا بطلا فى مسرحية هـو بدوره تضاد صارخ يمكن اذا احسن استغلاله ان يخلق درجة من التوتر الدرامى يضاهى ذلك الذى تحققه الحبكة فى أكثر المسرحيات تقليدية ٠

ويبدأ كتاب الطليعة مسرحياتهم عادة بموقف غير واقعى ، ويستحسنون أن يكون مستحيلا ثـم يعمدون الى تنميته وتطويره على نحو يزيد من استحالته ولا معقوليته دون ان يحول ذلك بين المتفرج والاستغراق فيما ليس مجرد رؤيا واقعية بل « الحقيقة الكاملة » بكل عبثيتها الكابوسية ، وذلك بأن يعمد الممثل الى التهويل بصفة عامة دافعا بكل شىء الى حد من الهوس

يكمن فيها أصل المأساة ، فيدمج المتفرج بقوة الفن فى العمل الخيالى الذى تدور أحداثه أمامه رغم أنه اذا استفتى عقله لقال له ان ما يجرى أمامه لا معقول ·

على ان هذا الاهتمام بالاساليب التهريجية انما يعكس أيضا وجهة نظر الى الوجود ، فالعالم الحالى عالم من الدمى الغبية المغرورة هى ضحايا الوجود اللا روحى الذى يسحقها تحت عبء ثقيل من المادة الميتة ·

وهكذا نبع احساس مسرح اللامعقول بالكوميديا من الاحساس المرير بالهلع من الوجود ، واعتبر مادته المضحكة هى الوجه الآخر لتأملات عميقة فى « الوضع الانسانى » وادراك عالم جائر تملأ المادة كل جوانبه ، ولا تترك فراغا فيه الا وشغلته محطمة كل حرية تحت ثقلها ·

ان مسرح اللامعقول مسرح طموح مرهف الحس ، فهو يحاول ان يقدم صورة أكثر صدقا للواقع وذلك بالتعبير عن احساس شامل بالوجود · وعندما نواجه الوجود فى لحظة نتلقى منه شحنة مركبة معقدة من الصور والأحاسيس المتنوعة تذكى فى عالمنا الصغير نزوعا الى معرفة حدسية بالعالم الكبير الرحيب الذى نحن جزئيات منه · والتعبير الشعرى بما يتسم به من غموض وتداخل الصور الجزئية وايحائيتها انما هو وسيلة للتعبير عن معرفتنا الحدسية بالوجود · والواقع ان الاقتصار على العقل والمنطق فى غربلة الرؤية الحدسية يفقدها الكثير من امتلائها وثرائها ·

ومن خلال هذه المحاولة للتعبير عن هذه الرؤيا الشاملة التى هى حدس بالوجود يتحاشى الملتزم باتجاه اللامعقول ان يترك للمنطق الذى هو معرفة جزئية بالوجود ان يقتل المعرفة الكلية للوجود · وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين النثر والشعر · فلغة الشعر مبهمة موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى وقد عمد مسرح اللامعقول الى نقل المحاولة الشعرية الى المسرح مستعينا بمقومات هذا الأخير من حركة واضاءة وحوار وصوت وتشكيل لتعميق صورة الوجود وتوضيح ابعاده المبهمة ·

ان مسرح اللامعقول الذى يخطو خطواته لا على أساس من المناقشات الذهنية بل على ضوء صور شعرية لايقدم حلا يرقى الى مرتبة الدرس أو العظة · ومن ثم لا يسعى الى بث الترقب فى قلب المتفرج ـ ذلك الترقب الذى ينبثق فى مسرحيات أخرى من انتظار الاتيان بحل موفق لمشكلة

جماعية ٠ ان المتفرج فى مسرح اللامعقول يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات فى تقلب مستمر ، وبأحداث لايفهم كنهها ٠ وما من شيء يحدث بعد ذلك ٠ وعلى ذلك فان الترقب فى مسرح اللامعقول ينحصر فى انتظار الاكتمال التدريجى للصورة الشعرية ، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة ، وذلك عند اسدال الستار النهائى ، يمكن للمتفرج ان يبدأ فى سبر اغوار العمل الذى قدم له ٠

ويثور الجدل حول ما اذا كان هذا النوع من الدراما يفضل الدراما التقليدية ٠ وفى هذا نقول ان النضارة الأبدية فى عمل مثل « هاملت » لشكسبير أو « الشقيقات الثلاث » لشيكوف انما تكمن فيما تنضح به من صورة شعرية لا تنفد للوضع الانسانى ٠ وهذا ما حاول مسرح اللامعقول ان يجعل منه محور اهتمامه ٠ ولنستمع فى هذا المقام الى يونيسكو يحدثنا عن مسرحية « رشارد الثانى لشكسبير » فيقول : كل الناس تمـــوت فى عزلة ٠ كل القيم تنحدر الى بؤس وتعاسة ٠٠ هذا ما يقوله لى شكسبير ٠ ربما أراد شكسبير ان يحكى لنا قصة رشارد الثانى ، لكنه اذا كان قـد فعل ذلك فحسب لما هزنى قط ٠ ان سجن رشـــارد الثـــانى ليس واقعة اكتسحتها سيول الزمن ، ولا زالت اسوار ذلك السجن غير المرئى قائمة حولنا بينما اندثر الكثير من الفلسفات والايديولوجيات ٠ كل هذ زائـل بينما لازالت مأساة رشاد الثانى متشبثة بالاذهان لأنها لغة الحقيقة الحية ، وليست لغة التفكير الجدلى ، وهذا أمر من اصوليات المسرح ٠

لكن اذا كان مسرح اللامعقول يهمل العناصــــر المنطقية فى البناء الدرامى من صنعة العقدة ، ومحاكاة الواقع ٠ وعرض بواعث الشخصيات ودوافع تصرفها ،ويركز على قوة الايحاء بالصور والادلاء بالرؤى المحتملة فى أعماق الباطن ــ كيف يمكن أن يحكم على مسرح اللامعقول من خلال التحليل المنطقى وبمعايير موضوعية ان صلحت لغيره فلا تصلح للحكم عليه ؟ اذا كان مسرح اللامعقول عملية حدسية استبطانية فكيف يمكن أن نميز أعماله الأصلية عن أعمال المقلدين والأدعياء ؟

وهذه هى الأسئلة العتيقة التى وجهت الى كل شكل من أشكال الفن الحديث ، فنجدها مثلا فى أقوال النقاد المتزمتين الذين يهاجمون بيكاسو فى مراحله الأخيرة بمقولة أنها تفتقر الى « الجمال الكلاسيكى » الرصين ٠ لكننا اذا كناقد أوضحنا ان كتاب اللامعقول انما يعنون اساسا بتجسيم صور شعرية هادفة الى التركيز على أحاسيس الدمامة والهول التى

يستشعرونها نيابة عن اخوانهم البشر عند مواجهة الوضع الانســانى ، فعلينا أن نحكم على أعمال مسرح اللامعقول بمقدار نجاحها فى تجسيم تلك الاحاسيس وصياغتها على المسرح فى صور شعرية ٠

وينقلنا ما تقدم الى ان نتساءل كيف نقيم الصورة الشعرية ؟ هناك بالطبع عنصر ذاتى من الذوق الخاص والاستجابة الشخصــية لبعض الصلات الجمالية ، لكن من الممكن فى المجموع ان نطبق معايير موضوعية مبناها مقومات محددة ٠ فهناك مثلا : القوة الايحائية ٠ وأصالة الابتكار ٠٠ والحقيقة النفسية للصورة مع عمقها وشمولها ٠ ودرجة المهارة فى ترجمتها الى صيغة مسرحية ٠ ٠

ان افضلية صور مثل صعلوكى بيكيت أو كراسى يونيسكو المتكاثرة ـ افضلية مثل هذه الصور على بعض الصور المبكرة التى ظهرت عند « الداديين » لهوامر غير منكور ، بل هو حكم موضوعى بالنظر الى عمق النظرة ، وطلاوة الابتكار ، ووضاءة الفكرة ، وأرابة الصنعة ٠ واننا لنرى اداموف ذاته يضع مسرحيته « الاستاذ تاران » فى مصاف أعلــى من مسرحية أخرى له هى « التلاقى » وذلك لأن الأولى انمـــا نبعت من حلم أصيل ، بينما الثانية داخلتها الصنعة ٠ والمعيار هنا هو الصــدق النفسانى ٠ وحتى لو لم يكن المؤلف قد قال لنا ذلك عن مسرحيته لامكننا ان نصل الى الحكم ذاته من تحليلنا لعملية الخيال التى نبعت منها « الاستاذ تاران » انها فى الواقع أكثر اكتمالا فى البنيان ، واقل هندسية فى العرض، وأقل آلية فى التشييد ، وأكثر عمقا وتماسكا من الرؤيا التى احتوتهـــا « التلاقى » ٠

ان المعايير الصالحة توجد على وجه التأكيد لتقييم اعمال اللامعقول واذا كانت هذه المعايير لاتخضع لقوانين حسابية الا انها تتمتع بالموضوعية التى تكفى لتفضيل لوحة لرمبرانت مثلا على لوحات العديد من الأكاديميين المقلدين له ، أو اعلاء لوحة تجريدية لكاندينسكى على لوحات العديد من الذين جرفهم تيار التجريد من بعده ٠

هذا ، ومن غير الصحيح الادعاء القائل بأن تشييد مسرحية معقولة يحتاج الى جهد وحذق أكبر مما يحتاجه بناء مسرحية لا معقولة ، تماما كما هو غير صحيح ان أى صبى يستطيع ان يرسم احســـن من بول كلى أو بيكاسو ، ذلك ان هناك فارقا ضخما بين العبث الصبيانى والعبث الفنى ٠ ان أى شخص حاول ان يكتب قصيدة لا معقولة أو يشيد مسرحية عبثية

يستطيع ان يؤكد لك ذلك • فعند تشييد عقدة واقعية يكون الحال مثل نقل لوحة عن نموذج ، هناك على الدوام الواقع ذاته وتجربة الكاتب ذاتها وملاحظاته المستقاة من تقصياته واحتكاكاته يعود اليها ليرسم شخوصه، وينسج احداثه ، اما الكتابة بأسلوب اللامعقول الذى يتمتع فيه الكاتب بكل حرية في الابتكار فهو يحتاج الى قدرة خارقة على خلق صور لا مقابل حرفى لها فى الطبيعة ، وتشييد عالم فريد بمنطقه الخاص وتماسكه الداخلى •

ان من يحاول ان يكتب بهذا الأسلوب بمجرد تدوين مايرد على خاطره معتقدا انه بذلك فحسب يبنى عملا فنيا أو دراميا سيجد أن ماكتبه مازال يزحف فى ضعة على الأرض دون أن يحلق فعلا الى سماوات الانتاج الأدبى الجديد بالاعتبار • وأنه انما جمع جذاذات غير متماسكة من الواقع فحسب لم يقدر لها الموهبة التى تحولها الى كائن فنى يفرض وجوده وينفذ الى القلوب • ان الأمثلة الفاشلة من مسرح اللامعقول مثل الأمثلة الفاشلة من التصوير التجريدى تتسم على الاخص بانها مازالت تحمل بصمات الواقع بشكل فج ، وانها وان قصدت أن تبرز القصور المنطقى فى الوجود والعلاقات الا انها مازالت تتعثر عند مرحلة سلبية ، ولم تتقدم الى مرحلة ايجابية تتمثل فى تشييد عالم خيالى وطيد الأركان يطاول العالم الطبيعى ويضاهيه •

وهنا نصل الى تحديد اللحظة التى يتحقق فيها لأعمال مسرح اللامعقول الامتياز والتفوق عندما تنبثق الابتكارات الطليعية من أعماق التجارب العاطفية ، وعندما تعكس افكارا ملحة حقيقية وأحلاما راسخة فى اللاوعى فان العمل اللامعقول سيكون عملا فنيا صادقا لا مجرد نزوة فردية • وهو ما يميز رؤى الشاعر الحق عن هلوسات المصابين بالأمراض العقلية • ان العمق وتماسك الرؤية هو الذى يفرق بين الغث والثمين ، بين الأصيل والزائف • وما من أرابة فى الصنعة مهما بلغت يمكن أن تخفى فقر القلب والعقل •

كى تكتب مسرحية ذات مشكلة اجتماعية مدروسة أو كوميديا صاخبة ضاحكة قد تحتاج الى قسط أضخم من المعلومات أو قدر أكبر من الفطنة وخفة الدم ، لكن لكى تبتكر صورة شعرية نفاذة فانك تحتاج الى عمق غير عادى فى الاحساس وتركيز فى العاطفة ودرجة أعلى بكثير من مجرد الحذق والالمام بدخائل الصنعة • كى تبتكر صورة شعرية نفاذة انت بحاجة الى الالهام ، وهو شىء نادر وثمين •

ان معيار الكمال فى مسرح اللامعقول ليس طلاوة الابتكار ، وعمق الصورة ، وبراعة الصياغة فحسب بل انه على الأخص اصالة الرؤيــة وصدقها • فمع كل الحرية التى يعترف بها مسرح اللامعقول لابنــائه فى الابتكار والتلقائية فان هذا المسرح يعنى بنقل تجربة وجود ، وهو اذ يفعل ذلك يحاول أن يكون شريفا وغير هياب فى عرضه لحقيقة الوضع الانسانى وهذا هو الاعتبار الذى يمكن فى ضوئه حل الخلاف الوهمى بين المســرح الواقعى ومسرح اللامعقول • ان الاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس أقل صدقا عن استكشاف حقيقة خارجية • هل لوحة من لوحـــات الغابات الخيالية التى رسمها اشهر بدائيى القرن العشرين المصور هنرى روسو أقل صدقا من أية صورة فوتوغرافية لغابة واقعية حتى لو كانت غابة روسو تقل اشجارها عن العدد الحقيقى الذى تسجله الملاحظة العلمية؟ كلا !

ان حقائق الرؤى والالهام لاتقل صدقا عن الحقائق الخارجية • وليس ثمة تناقض حقيقى بين ما يدعى بمسرح الحقيقة الموضوعية وبين مسرح الحقيقة الذاتية • كلاهما واقعى • لكن كلا منهما يعنى بجوانب مختلفة من الحقيقة فى تنويعاتها اللانهائية •

ويصدق هذا أيضا على التضاد الظاهرى بين المســـرح الملتـــزم والمسرح غيرالملتزم • انّ مسرحية ذات رسالة اجتماعية مثل المطالبـــة بتحرير المرأة أو بالغاء عقوبة الاعدام ستحاول ان تعرض سلســـلة من المناقشات والملابسات لتنوير القضية • فاذا كانت المناقشات والملابســات صادقة ستكون المسرحية مقنعة • اما اذا كانت مصطنعة وملفقة فستفشل ومعيار الصدق رهين بالقدرة على استجلاء اعماق التجربة التى خاضتها الشخصيات • مهما كانت الجزئيات التى تعرضها المسرحية صحيحة فان صدقها الدرامى سيكمن فى قدرة المؤلف على التعبير عن حقيقة الورطة الانسانية التى تردت فيها الشخصيات • ومن خـــلال ذلك على وجـــه التحديد يمكننا ان نحكم على قيمة الابتكارات الذاتية لمسرح اللامعقول • فالتناقض لا يقوم بين الأعمال الواقعية والاعمال غير الواقعية بل بين الرؤية الشعرية والصدق الشعرى وبين الكتابة العجفاء الهامدة التى ينقصـــها الصدق الشعرى • ان مسرحية هادفة مكتوبة بقلم شاعر فذ مثل بريخت لا تقل صدقا عن مسرحية هوائية مثل « **الكراسى** » ليونيسكو •

بقى سؤال أخير وهام فى معنى مسرح اللامعقول ، هل اللامعقول

خاتمة المطاف ؟ ان مسرح اللامعقول لا يعكس يأسا لكنه يعبر عن دعوة الى الانسان الحديث للتفاهم مع العالم الرحيب الذى يعيش فيه • ويهدف مسرح اللامعقول الى ان يبدد الاوهام الكبيرة التى تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من معنى • ان هناك ضغوطا ضخمة فى عالمنا تسعى الى ان تعوض فقد الانسان لطمأنينته بجذبه الى متع ماديةوترفيهاتغوغائية وتفسيرات كاذبة للواقع • واذا كانت الحياة مهددة بأن تنزلق الى سوقية رخيصة وآلية صماء ، فان الحاجة الى مواجهة الانسان بحقيقة وضـعه أصبحت أعظم من أى وقت مضى ، لأن كرامة الانسان انما تتمثـل فى مقدرته على مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعبثيتها ، وارتضائها بحريـة وبلا خوف ولا مداراة • وهذا ما يهدف اليه كتاب اللامعقول فى محاولاتهم المسرحية •

ان « المغنية الصلعاء » ليونيسكو رغم مظهرها السـطحى التافـه تعطينا درسا عميقا ، وتقدم لنا تحذيرا خطيرا • الحياة لابد ان تحياها لا أن تجترها • حذار من ان توصل المقاييس الموضوعة مقدما والمتعارف عليها الى أن تقتل فيك النزعة النابعة من اعماقك الى التساؤل والتشكك واختطاط نهجك الذاتى فى الحياة • لابد ان تكون الحياة نابعة من داخـل النفس لا من خارجها • حذار ان تتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، وتنكص عن ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى • وعلينا ان نعيد التأمل فى اللغة التى ننطـق بها لكى نخلصها من اسار التقاليد ، وأن نحيلها الى حالة من الانتعاش والازدهار، ان نجعل منها قصيدة جميلة من الشعر بدلا من ان ننحدر بها الى أصوات الحيوانات والوحوش • ولن يتأتى ذلك الا اذا جعلنا من حياتنا ذاتها قصيدة جميلة بدلا من أن تنحط هى بنا الى الحظائر والجحور •

وتبدو الظواهر اللامعقولة غريبة مثيرة للدهشة المحيرة • ربما كان ثمة سبب للوجود أبعد من متناول عقولنا • ان كل شىء لا معقول الى الحد الذى يصيح المرء ازاءه : محال ، محال ان يقف الأمر عند هذا الحد ! ربما كان ثمة ما هو أبعد من العقل •ربما كان ثمة سبب معقول لكل شىء • ربما •• من يدرى ؟ ومن ثم كان ادعاء اليقين شيئا ممجوجا ، ولهذا أيضا كان الخيال مبررا ومشروعا • ويجب أن نقف على الدوام جميعا صائحين سنقاوم •• سنقاوم كل شىء •• حتى هذا اللامعقول الذى يحيط بنا هناك دائما الأمل •• الأمل الميئوس منه ، كما عند بيكيت •

يرى مسرح اللامعقول ان كل شىء فى هذا الوجود زيغ وضلال

·· حتى ألاعتقاد اللامعقول ، اذ أنى لى أن أعرف ان هذا الأمر أو ذاك لا معقول ما لم يكن عندى صورة دقيقة لما هو المعقول أصلا ؟ ويستبيح كتاب اللامعقول لأنفسهم على الدوام ان يناقضوا أنفسهم وان يهدموا حججهم بحجج أخرى ·

ان المصير الذى تنتهى اليه كل ضروب الأدب القاتم انه يفضى بالقارىء أو المتفرج الى التطهر من نزواته السوداوية · ومسرح اللامعقول هو الصيحة الأخيرة للأدب القاتم · (راجع فيما تقدم مارتن اسلن ـ ص ٣٧٧ وما بعدها من الترجمة الفرنسية لمؤلفه عن مسرح العبث) ·



الفصـــل الثـــانى

الجذور التاريخية لمسرح العبث

قد يبدو مسرح اللامعقول للكثيرين بدعة لم يعرف مثلها قبل القرن العشرين ، لكن الحق ان هذا المسرح امتداد لأساليب موغلة فى تاريـخ الأدب والفن ·

قد يدهش المتفرج الذى يسمع الحوار الدائر بين صعلوكى بيكيت ويرى حركاتهما التهريجية ، لكنه اذا تذكر عروض السيرك مثلا سيذكر الكثير من المهرجين الذين يتبادلون مثل هذا الحوار ويؤدون تلك الحركات ذاتها · كما ان المتفرج اذا صاحب أولاده الصغار يوما الى مســـرح العرائس سيزايله ذلك الاحساس بالغرابة والدهشـــة الذى انتابه ازاء عروض اللامعقول ·

وقد يصدم المتفرج أول الأمر من نزعة مسرح اللامعقول الى التجريد وتخليص العرض المسرحى من غلبة الحوار ، لكننا اذا تصـورنا العرض المسرحى بلا كلام فاننا نصل الى أسلوب فنى موغـــل فى القـــدم هو « البانتومايم » أو « التمثيل الصامت » وقد اجريت الدراسات متتبعة هذا الأسلوب المسرحى واسفرت عن ربطه بشخصيات مسرح العصر الوسيط ثم « اللكوميديا دلارتى » الايطالية ثم مهرجى شكسبير ·

ويهمنا فى تقصينا عن جذور مسرح اللامعقـول أن نشـــير على

الأخص الى : أدب الخرافة والخزعبلات والى أدب الرموز والاحلام والى الدادية والسريالية ـ ثم الى خمسة من الدعاة المبشرين لهذا المسرح ٠

المبحث الأول : أدب الخرافة والخزعبلات :

كثيرا ما تتحول مقطوعات الأدب الشعبى رغم بساطتها وبدائيتها من مجرد الفكاهة الى الخيال الحافل بالكنايات والرموز ٠

وفى الحواديت وأقاصيص الأطفال والكثير من اغنياتهم نجد الحقل الخصيب للخزعبلات والخرافة ٠ على ان هذه الخرافات ما تلبث ان تتشابك بما هو أكثر عمقا ومدعاة للتأمل ٠ فعند محاولة تحطيم حدود المنطق وتماسك اللغة تجدنا قد ارتطمنا بأسوار الوضع الانسانى ذاته ٠ وهذه على الأخص تجربة « فرانسوا رابيليه » أحد كتاب القرن السادس عشر الذى يحدثنا عن عمالقة ضخام شرهين بلغة موحية تقودنا الى مشارف اللانهائية ٠ ولقد كانت تجربة رابيليه واقرانه امثال سويفت صاحب « جاليفر » ولويس كارول صاحب « اليس فى بلاد العجائب » وجول فيرن صاحب الرحلات العلمية الخيالية ـ كانت تجربة هؤلاء تجربة الحرية المطلقة التى توصل الى ابتداع عوالم أخرى من الخيال ٠ وهو مايجعلنا نخلص الى ان الخرافة يمكن ان اتصفت بالعمق ان تكون محاولة ميتافيزيقية لتعدى حدود المنطق العادى ٠ والطابع الغالب على قصص الخرافة ان العالم يتحرر من قيود المنطق الصارمة ويصبح كاللاوعى يختلط فيه الجمال بالقسوة والرقة التلقائية بالنزعة التدميرية ٠ ومهما أوغل الخيال فى ابتداع مخلوقات لا وجود لها فى الواقع فان القريحة تعود الى الروابط الانسانية تنسج على منوالها أحداث العوالم الخرافية المبتكرة ٠

وهناك نوع آخر من أدب الخرافة يقوم على السخرية من خزعبلات اللغة وقصورها ٠ وقد عمد جوستاف فلوبير أحد كتاب القرن التاسع عشر وكان مهتما بدراسة « حماقات الانسان » الى جمع التعبيرات الشائعة رغم سخافتها وخلوها من معنى ٠ وقد جاراه جيمس جويس فى هذا المضمار عندما كتب روايته « يوليس » ٠ وقد وجه كتاب اللامعقول من امثال يونيسكو وبينتر اهتماما كبيرا فى مسرحياتهم الى جدب الصيغ اللغوية وخلوها من المعنى ٠

المبحث الثانى : أدب الرموز والأحلام :

من التقاليد القديمة الماثلة فى مسرح اللامعقول استعمال أساليب الاسطورة والحلم · ولئن كانت قد خفت وطأة الاسطورة التى هى حلم جماعى فى الأدب الواقعى الا أنها عادت تطل فى أدب اللامعقول وتثبت وجودها ·

ويرتبط أدب الأساطير والأحلام باستخدام الرموز التى لها تأثير شعرى نفاذ · وقد استخدم الاسلوب الرمزى على المسرح أولا : للتعبير عن العالم الواقعى تعبيرا شعريا وثانيا : لتجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل · وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الرمزى حلما والواقع مسرحا كبيرا · وقد بدا ذلك واضحا على الأخص عند أحد كتاب القرن السابع عشر هو كالديرون (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) فى مسرحيته المجازية الكابوسية «الدنيا مسرح كبير» وفيها تصور الدنيا كمسرح تلعب عليه كل شخصية الدور الذى يقلدها اياه الخالق مؤلف هذا الوجود وتمثل الشخصيات حياتها على مسرح الدنيا كما لو كانت تجوس وتتحرك فى حلم ليس الموت الا ايقاظ منه الى الحقيقة الابدية · حياة الخلاص أو الهلاك · وربما كان أكثر كتاب اللامعقول تأثرا بهذه الفكرة جان جينيه الذى تبدو شخوصه كما لو كانت تؤدى ادوارها وتتوق الى الخروج من كابوسها بلا جدوى ·

واذا كان الطابع الغالب على أدب الاحلام هو الخيال والفانتازيا فان بعض مسرحيات الاحلام قد اتصفت بما تتصف به الكوابيس من معاناة وألم·واذا كانت السمة الغالبة على أدب الاحلام والرموزهوتسلسلها المنطقى فى البداية الا انه مع مقدم القرن الثامن عشر والتاسع عشر انفرط عقدها وظهرت التحولات الفجائية على الأشخاص والنقلات المباغتة بين الأماكن والازمان · ويكفى ان نشير هنا الى الاديبين الفرنسيين جيراردى نيرفال والماركيزدى ساد ، اللذين بدا أدبهما لمعاصريهما مجرد هلوسات ملتاثة وأصبح الآن يقدر على انه تعبير صادق عن احاسيس دفينة بالذنب والقهر والرغبات المكبوتة ·

على ان أول من عرض على المسرح الحديث عالما من الاحلام بروح التفكير السيكلوجى هو « أوجست سترنبرج » على الأخص فى « الطريق الى دمشق » التى كتبها ما بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٤ و « مسرجية الحلم»

عام ١٩٠٢ و « سوناتا الشبح » عام ١٩٠٧ · وهذه الأعمال مصـــادر مباشرة لمسرح اللامعقول · لانها انفصلت عن الحقيقة الموضوعية الخارجية وانصرفت الى الحقيقة الذاتية الداخلية · وبذلك اجرت تغييرا جذريا فى مجرى الاهتمام الفنى · يقول سترنبرج فى مقدمته « لمسرحية الحلم » انه هدف الى ان يعرض عالم الحلم المفكك وان بدا منطقيا ، كل شىء فى ذلك العالم يمكن أن يحدث · كل شىء جائز ومحتمل · الزمان والمكان لاوجود لهما · وعلى أرضية واهية من الواقع ينسج الخيال انماطا جـديدة من الذكريات والهلوسات والخزعبلات والتوجسات · الشخصيات منشقة ·· مزدوجة ·· متعددة · انها تتبخر ·· تتبلور ·· تتناثر ·· وتتلاقى · ومع ذلك هناك وعى واحد يمسك بزمامها كلها·انه وعى الحالم · لا اسرار بالنسبة له ، ولا نقائض ولا ريب ولا التزام ·

وقد حاول الكاتب الايرلندى جيمس جويس فى روايته « يوليس » ان يتغلغل الى عالم ارسخ وجودا من عالم الظواهر الذى سبق ان عبر عنه فى قصصه عن أهل دبلن · وفى رواية « يوليس » بعض المشاهد تعتبـر ايضا مصدرا مباشرا لمسرح اللامعقول وذلك بتتابعها وتغيرها السريع واختلاط السخرية البشعة فيها بالقلق المحطم ·

ولا يقل تاثير « فرانز كافكا » على مسرح اللامعقـول عن تاثيـــر سترنبرج وجويس فقد كانت قصص كافكا ورواياته الغامضـــة عمليات وصف دقيق محكم للكوابيس والافكار المتسلطة ، وأحاسيس القلق والذنب المعتملة فى قلب الانسان الذى ضل سبيله فى عالم متحجر من الروتين والصيغ الرتيبة · ان صور كافكا تنم عن احساس مرير بفقد الملامســة المثمرة للحقيقة والحسرة على عدم القدرة على استعادة تلك الملامسة · ولقد أصبح كابوس « كا » المتهم بجريمة قيل انه ارتكبها ضد قانون لايعرفه قط ، والورطة التى تردى فيها « كا » الآخر الذى استدعى الى « قلعة » لا يمكنه ان يجتاز أسوارها ـ اصبح هذا الكابوس وهذه الورطة ابلغ تعبير عن الوضع الانسانى الحديث · ويؤكد يونيسكو ذلك قائلا : ان فكرة الانسان الضائع فى تيه بلا خيط يمسك به ويقوده هى فكرة اساسية فى أعمال كافكا ·

ولقد اثبت النجاح الذى لقيه تقديم جان لوى بارو « لمحاكمة » كافكا على أحد مسارح باريس فى العاشر من اكتوبر ١٩٤٧ وذلك فى اعقاب اندحار الكابوس النازى الذى جثم على صدر الشـــعوب ـ اثبت ذلك

النجاح ان العمل اللامعقول يمكن ان يكون أكثر من مجرد رؤيا فردية ، وان أدب الاحلام ليس أدب منبت الصلة بالواقع • فهو عند اخلاصه وأصالته يمكن ان يكون صورة صادقة للحقيقة الموضوعية •

المبحث الثالث : الدادية :

فى الثانى من فبراير ١٩١٦ شكلت فى أحد مقاهى زيوريخ بسويسرا جماعة من الأدباء والفنانين تحت رياسة الشاعر الرومانى الشاب تريستان تزارا كانت تقضى امسيات صاخبة ضاحكة تقرأ فيها اشعارا وتقدم معزوفات ومسرحيات ، الهدف منها كلها تحطيم الفن نتيجة اليأس الذى خيم على كتاب تلك السنوات من جراء الحرب العالمية الأولى وويلاتها • ومن امثلة ما كانت تقدمه تلك الجماعة التى اختارت لنفسها تسمية « الجماعة الدادية » « تصوير مسرحى للصوت الانسانى فى كفاحه ضد عالم من الضجيج المزعج الذى لامفر من تأثيره المحطم »

وكان الهدف من العروض المسرحية الدادية هو تدمير العالم القائم واكتساح مسلماته واحلال عالم اللاشىء محله • على ان الدادية قد شجعت وأبرزت التلقائية أو ان صح القول العشوائية فى الفن • وكان على فنانين لاحقين ان يستفيدوا من هذا الدرس البدائى ، ويحاولوا ان يطوروه الى ما هو أكثر جدية • وهذا ما فعله كتاب مسرح اللامعقول •

وقد اختلطت الدادية فى برلين وميونيخ بالتعبيرية الالمانية التى التقت مع اللامعقول فى انها حاولت بدورها ان تعكس العالم الداخلى على العالم الخارجى • ويحتاج الأمر ان نقف مليا عند احد كتاب التعبيرية الالمانية كان تأثره بجارى وابولينير واضحا • هذا الكاتب هو ايفان جول المتوفى عام ١٩٥٠ •ويعنينا ان ننقل فى هذا المقام بعض ماسجله فى مقدماته لمسرحياته حيث يقول : على كاتب الدراما ان يعثر من جديد على طريق يتغلغل به الى ما وراء السطوح الواقعية • وعليه أن يعرف ان ثمة عالما يختلف عن عالم الحواس الخمس • وعليه ان يمسك بتلابيب هذا العلم اللامسمى لقد نسى الكثيرون ان الرمز الأول للمسرح هو القناع وفى القناع يكمن قانون المسرح فغير الحقيقى الحقيقى يمكن أن يصبح حقيقة ، وما هو مألوف ودراج يمكن ان يكون غير واقعى ومقدسا • لايوجد الصدق فى المنطق فحسب ، انه شىء يجده الشاعر لا الفيلسوف •

ويستطرد الالمانى أيفان جول فيقول : لا يجب أن يكون المســـرح مجرد عملية متعة وتسلية للبورجوازية ، بل يجب ان يعمل على اخافتها وبث الرعب فى قلبها • وابسط الوسائل الى ذلك هو « الجروتســـكى » ولتكن الدراما عملية تهويل وتضخيم لحماقات البشر • على الفنان ان يبحث على الدوام عن أساليب جديدة للتحريض • وسيجد ضـــالته فى اللامنطق » الذى هو أفضل سلاح ضد الصيغ البالية التى تحكـــم حياة البورجوازية • ولهذا كان على الشاعر أن يثب بجمهوره بضـــع وثبات ليحيلهم الى دنيا البراءة والطفولة من جديد •

المبحث الرابع : السيريالية :

بينما خنقت النازية فى ألمانيا التيارات الفنية والادبية الطليعية فى الثلاثينيات من هذا القرن ، انطلقت هذه التيارات دون انكسار فى فرنسا • وقد حلت محل الدادية الفوضوية التشاؤمية ، السيريالية التى كانت حركة ايجابية متفائلة مؤمنة بالطاقة الجمالية الهائلة التى فى اللاوعى •

واذا كانت السيريالية حركة اثمرت كثيرا فى مجالى التصوير والشعر الا انها لم تجد الا قليلا فى المسرح • ولهذا فان ما انتجه السيرياليون من أمثال أراجون وروجيه فيتراك وروبير ديزنو وريمون روسيل لم يرض اندريه بريتون رائد السيريالية الكبير الى ان شاهد مسرحيات يونيسكو ما بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٥٣ أى بعد عشرين عاما من ميلاد الســـيريالية فأعلن « ان هذا ماكنا نريد عمله » •

لقد ابتدع السيرياليون طريقة « الكتابة التلقائية » محاولين افساح الطريق لانبثاق فيض من الكلمات من العقل الباطن بلا رقابة أو تدبير ، ودون مساس بالحذف أو الاضافة أو التعديل • وقد استفاد يونيسكو من أسلوب الكتابة التلقائية ، وسلم بوجوب السماح للأمـــواج ان تتدفق من الداخل ، لكنه اضاف الى التلقائية التألق الذهنى فتأتى بعد ذلك عمليـــة الضبط والتقويم والانتقاء •

المبحث الخامس : الفريد جارى وجيوم ابولينير :

فى العاشر من ديسمبر ١٨٩٦ قدمت على أحد مسارح باريس مسرحية على غاية من الغرابة اثارت من السخط والدهشة الشىء الكثير ٠ انهـا مسرحية « أوبى ملكا » لالفريد جارى ٠

ولم تكن « أوبى ملكا » كاريكاتيرا صـارخا يسـخر من انانيـة البورجوازية وغبائها فحسب ، بل صورة مرعبة لنزعة الحيوانيـة فى الانسان ، لقسوته وحمقه ٠ وقد قال جارى عن مسرحيته هذه انه اراد بها ان تكون مرآة خيالية يرى فيها الجمهور نفسه وطبيعته الشريرة على حقيقتها ٠ واننا لنعتقد ان « أوبى ملكا » هى السابقة التاريخية لمسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » وعندما شاهد الشاعر الايرلندى الكبير يتس مسرحية الفريد جارى قال انها ايذان بمغيب مرحلة تاريخية فى المسرح وربما بداية لمرحلة جديدة ٠

وفى ٢٤ من يونيو ١٩١٧ قدمت فى باريس مسرحية أثارت ما أثارته مسرحية الفريد جارى من دهشة هى مسرحية «ثديا تريزياس» التى كتبها الشاعر الفرنسى جيوم ابولينير الذى كان صديقا لجماعة المصورين الذين ألفوا المدرسة التكعيبية وأصبح ناقدها والمتحدث بلسانها٠ويقول ابولينير فى معرض الحديث عن مسرحيته ٠٠٠ اعتقد ان على المرء ان يعود الى الطبيعة لكن لا بهدف تقليدها ومحاكاتها على النحو الذى يفعله أصـحاب الكاميرات ٠٠٠ عندما أراد الانسان ان يقلد حركة المشى اخترع العجلة التى لا تشبه القدم فى شىء ٠٠ لايجب ان يكون المسرح نقلا للواقـع ٠ فالصحيح ان يستخدم كاتب الدراما الاصوات والحركات والألوان لا لكى يصور ما يمكن ان يسمى صورة من الحياة بل عليه ان يقدم جوهر الحياة ذاتها ٠

المبحث السادس : انتونين آرتو :

تتجلى أهمية آرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) بالنسبة لمسرح اللامعقول فى كتاباته النظرية التى جمعها عام ١٩٣٨ بعنوان (المسرح وبديله) وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر والجمال والايحاء الاسطورى واحدة من أهم الرؤى وأخطرها اثرا فى تاريخ المسرح الحديث ٠

وقد رفض انتونين آرتو المسرح السيكلوجي والمسرح الذى يقص قصة · وطالب بالعودة الى الاسطورة وسحر الشرق للتعبير الجرىء عن اعمق النزعات المعتملة فى العقل البشرى · وهو ما يسميه « بمسرح القسوة » وطالب بأن يكون التمثيل متطرفا ، فلا قائمة للمسرح الا منذ اللحظة التى يبدأ فيها المستحيل ·

وتحت تأثير سحر الشرق أراد آرتو أن يعيد الى لغة الحركـات والايماءات مقامها الحق فى العمل المسرحى ، وأن تشارك الطبيعة بكـل كائناتها فى العرض المسرحى · وطالب بلغة للمسرح تقل فيها الكلمات وتتقدم الاضاءة والصوت والاشارة والحركة · فكلمات الحوار فى نظره قد تعوق الفكر عن الانطلاق ·

ورغم ان آرتو وضع اللبنة الأولى لكثير من الاسس التى قام عليهـا مسرح اللامعقول الا انه لم تتح له الفرصة المناسبة ليضع نظرياته موضع التنفيذ · وبعد اخفاق وفقر مدقع انتهى به الحال الى مستشفى الأمراض العقلية والى الوفاة محطما منبوذا ·

المبحث السابع : تشيكوف وبيرانديللو وجيلدرود :

نختتم تقصياتنا عن الجذور التاريخية لمسرح اللامعقول بالاشارة الى اثنين من الأقطاب كان لهما على ذلك المسرح تأثير ملحوظ ، هما انطون تشيكوف ولويجى بيراندللو ومن بعدهما جيلدرود ·

أما بيرانديللو فقد كانت طريقته الجريئة فى استعمال المسرح خير تشجيع لكتاب اللامعقول فقد استطاع بيرانديللو بشخصياته التى لم تكن وتريد ان تكون ان يظهر الانسان فى كامل معاناته ، الانسان الذى يجد لعنته فى تحقيق ذاته · ومن هذا التناقض بين شخصيات لم تؤلف وبين غزوها خشبة المسرح يتولد الوجهان الكوميدى والتراجيدى عند بيرانديللو · وأصبح الطريق مفتوحا من بعده لرؤيا مسرحية مثل رؤيا جـــان جينيه ورفاقه من كتاب مسرح الطليعة · (اسلن ــ المرجع السابق ــ ص ٣٠٥ وما بعدها) ·

وسوف نترك الحديث عن بيرانديللو للمتخصصين فى مسرحه الذين

كتبوا عنه الكثير . ونمضى فنعرض للقارىء مسرحيات تشيكوف ذات الفصل الواحد لما لهذه المسرحيات من أهمية فى ايقاظ روح العبث لــدى كتابه اللاحقين ، ولأن الكتابات عن تشيكوف قد انصرفت الى مسرحياته الطويلة فلم تلق القصيرة منها الاهتمام اللائق بها وهذا مــا ستتولاه الصفحات التالية كما اننا نقدم للقارىء العربى دراسة عن مسرح ميشيل دى جيلدرود ــ لأنه رغم أهميته لم يلتفت اليه كثير من كتاب المسرح نقادا ومؤلفين فى مصر وفى العالم العربى . ولعل الاشارة الوحيدة الى هذا الكاتب المبدع التى التقيت بها فى اللغة العربية كانت اشارة الدكتور طه حسين فى كتابه « حديث الأربعاء » اذ يذكر انه استمع مستمتعا فى أمسية من امسيات الصيف الى مسرحية من فصل واحد لميشيل دى جيلدرود بعنوان « اسكوريال » .



المطلب الأول :

تشيكوف ومسرحياته القصيرة

كتب انطون تشيكوف فى الفترة ما بين عامى ١٨٨٦ و ١٨٩١ سبع مسرحيات قصيرة هى : مضار التبغ وأغنية الوداع والجلف وطلب زواج وحفلة زفاف والاحتفال وأجازة صيف فى الريف وهذا العنوان الآخير هو الذى اختاره للمسرحية الناقد ايريك بينتلى الذى نقلها الى الانجليزية ٠

وقد كانت الفترة التى كتب فيها تشيكوف مسرحياته القصيرة السبع هى الفترة السابقة مباشرة على مرحلته الكبرى التى كتب فيها مسرحياته الطويلة ٠

وقد اعتمد تشيكوف كثيرا فى مسرحياته القصيرة تلك على قصصه القصيرة ٠فمسرحية «أجازة صيف فى الريف» انما هى قصته المسماة «واحد مع كثيرين »محولة الى مسرحية (راجع مقدمة اريك بينتلى لترجمته لهذه المسرحيات السبع بالاشتراك مع تيودور هوفمان طبعة ١٩٥٨) ٠

اولا : اغنية الوداع :

واذا أردنا أن نبدأ فى استعراض مسرحيات تشيكوف السبع القصيرة فلا يسعنا الا ان نبدأ بتحفته « اغنية الوداع » ٠ وهى دراسة درامية كتبها ما بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٨٨ وتمثل لحظة فى شيخوخة ممثل أمضته الوحدة والنسيان فانطلق بذاكرته الى ماضى حياته ٠ فانبسطت أمامه

امانى الشباب ، وتصفيق الجماهير ، وصدمة الحب ، وجحود المجتمع الذى يزعزع ايمان الفنان بقيمته · ثم كأس الحياة التى ينضب معينها ·

استمع الى ذلك الممثل العجوز يقول فى لحظة يأسه :

« ·· صفق لى الجمهور ســـت عشرة مرة الليلة · وتلقيت ثـلاث باقات من الزهور ·· أعجب الجمهور بى اعجابا كبيرا · ثم لـــم يكلف احدهم بعد ذلك نفسه عناء ايقاظ عجوز مخمور وحمله الى البيت ·· لقد شخت ، يانيكيتوشكا لقد شخت · ان عمرى ثمان وستون سنة وأنا مريض ككلب شريد ، وأكاد أسلم روحى (يتكىء على نيكيتا ويكاد يبكى) لاتتركنى، يانيكيتوشكا ، أنا عجوز بائس ، وعلى شفا الموت ، هذا مخيف ، مخيف ·· انى وحيد فى الدنيا ، لا أسرة لى ، ولا زوجة ، ولا أولاد ، ولا احد · انا وحيد ، كالريح فى الخلاء ·· ودعنى أقول لك شيئا · ان وحدتى تخيفنى لا أحد يفكر فى،أو يمنحنى قليلا من الحنان ·· منذا الذى يعيرنى اكتراثه؟ لا احد · أجل · يانيكيتوشكا ، لا أحد ·· الجمهور ؟ الجمهور فى بيته ينام الآن فى فراشه ولا يطرق ذلك المهرج العجوز حتى باب أحلامه ·· كنت شابا وسيما شجاعا مفعما بالحيوية · بالله ماذا حدث لذلك الشباب ؟ حسنا · ثم بعد ذلك اضحيت ممثلا مبدعا ، الم أكن فى أيامى الخوالى ممثلا مبدعا ، يانيكيتوشكا ؟ بالله أين راح ذلك ؟ ما الذى حدث لحياتى تلك ؟ أين ذهب كل شىء ؟ (ينهض ويتكىء على نيكيتوشكا) اتعلم ، لقد استرجعت الماضى منذ وهلة قصيرة ورأيت حياتى كلها قد انبسطت أمامى · ان هذه الحفرة السوداء اللعينة قد ابتلعت خمسة وأربعين عاما من حياتى يانيكيتوشكا ويالها من حياة · بمقدورى ان احملق فى ذلك الظلام المخيم هناك ، وأرى كل دقيقة من دقائقها ، واضحة بالوضوح الذى أرى به وجهك ··

وفجاة رأيت ان كل نجاحى اكاذيب وسخافات ، وانني كنت عبدا ، مضحك بلاط ، مأفونا تافها ، ابقى على قيد الحياة ليرفه عن الناس بعد عناء العمل ، وباختصار ، لست الا مهرجا · لقد نفذت الى حقيقة الجمهور ·· لم أعد أؤمن بالتصفيق أو بما تكتبه المجلات أو بالجوائز أو بالمسرح · من المؤكد انهم سيلهبون اكفهم بالتصفيق من أجلى وسيتهافتون على شراء صورتى ، ولكنك عندما تنزل اليهم فانت بالنسبة لهم غريب ملطخ بالأوساخ وبصراحة أنت فاجر داعر ·· أنا لا أؤمن بهم ·· لا أؤمن بهـــم ·· هذه الحفرة السوداء ابتلعتنى حيا ·· لم أعرف ذلك قط من قبل ، ولكن الليلة عندما صحوت ، رجعت ببصرى الى الوراء واذ بى أرى ثمانية وستين

عاما خلفتها ورائى · وما علق به بصرى هو شيخوختى · لقد غنيت أغنيتى (يبكى) لقد غنيت اغنيتى ·· (ينهار · على انه ما يلبث ان يدب الأمل فيه من جديد فيقول مواسيا صديقه الملقن العجوز) « ليس ثمة وجود لما يسمى الشيخوخة · يانيكيتوشكا منذا الذى ابتدع ذلك الهراء ، على أى حال (يضحك فرحا) هاى ، لا أخالك تبكى ، أليس كذلك ؟ لماذا ، أيها العجوز ، لماذا ؟ ما جدوى البكاء ؟ هيا ، الآن ، خل عنك هذا · ليست هذه هى الطريقة هيا ·· (يقبله وقد اغرورقت عيناه بالدموع) حيث يوجد فن ونبوغ لا توجد شيخوخة ، أو وحدة ، أو مرض ، وحتى الموت ذاته يكون قد سلب نصف قدرته على الافزاع (يذرف دمعة) أجل ، يانيكيتوشكا، ان أغنيتنا قد غنيت » ·

وتنتهى المسرحية بأن يردد الممثل العجوز من أحد أدواره القديمة الفقرة الآتية :

« ما الحياة الا طيف يمضى الى زوال ، أو ممثل لا حول له يخطر وينفعل على المسرح ساعة ، ثم لا يسمع عنه بعد ذلك أحد · » (سبق لنا ان ترجمنا هذه المسرحية واذيعت من البرنامج الثانى باذاعة القاهرة فى سهرة الاثنين ١١ من يوليو ١٩٦٠ وقام باخراجها الأستاذ نور الدين مصطفى · وقام بدور الممثل العجوز عبد الرحيم الزرقانى) ·

هذه شخصية سفيدلوفيدوف الممثل العجوز ·· أحد الأنماط الانسانية التى تزخر بها مسرحيات شيكوف السبع القصيرة تماما كما تزخر بها مسرحياته الطويلة · (راجع مقالة « الشخصية عند تشيكوف » للأستاذ أحمد عباس صالح بالعدد ٣١ من السنة الرابعة من مجلة « الشهر » ·)

ثانيا : أجازة صيف فى الريف :

وأنطون شيكوف صاحب محاولة رائعة فى البحث عن نوع من الدراما تفقد فيه العناصر التراجيدية والعناصر الكوميدية ذاتياتها المعززة للوصول الى وحدة جديدة يلتحم فيها هذان الصنفان من العناصر · وفى مسرحية « أجازة صيف فى الريف » الدليل على ذلك فالموقف ذو صلاحيات درامية وان كان قد صب فى قالب كوميدى · ويرى الناقد المسرحى اريك

بنتلى ان تراجيديات تشيكوف لا تخلو من النوازع الكوميدية كما أن أخف كوميدياته فيها شيء من الرزانة والشجن والعمق الذى فى تراجيدياته الكبيرة ٠

وان شخصية تولكاتشوف فى « أجازة صيف فى الريف » مثل طيب على نفسيات أبطال تشيكوف ، التى تعتمل فيها أحاسيس شتى عنيفة متضاربة متناقضة ٠٠ احاسيس تضطرم فى أعماق الشخصية تحت سطح من المظهر الساكن ٠ (راجع أيضا ص ١٦ من مقدمة الدكتور على الراعى لترجمته لمسرحية الشقيقات الثلاث) ففى أعماق تولكاتشوف يعتمل الغضب والسخط واليأس والضعف والانهيار ٠٠ الشخصية تحملك على الضحك لكما انك لا تقوى فى الوقت ذاته على أن تغالب نفسك من أن تتملكك الحسرة على ذلك الانسان المهان المتعب المحطم الذى يلقى الضغط والقهر والاعنات وسوء الفهم من الناس كلهم ، من زوجته ، من جيرانه ، من رفاقه ، من الأحياء جميعا ٠

واذ يذهب تولكاتشوف الى صديق حميم يشكو له وينفس بشكواه عما يحتبس فى صدره من الم وضيق وغيظ راجيا ان يجد لديه بعض الفهم وحسن المواساة ــ اذ يفعل ذلك نجد أن ما من انسان حتى أقرب الناس اليه ٠٠ حتى صديقه الحميم ٠٠ لايفهمه أو لا يمكن حتى ان يفهمه ٠ لماذا ؟ لأن كلا منا يفكر فى نفسه ، وفى نفسه فحسب ويضع مصالحه ومطالبه وتصريف اموره قبل سعادة الآخرين وراحتهم ومطالبهم حتى الملحة منها ٠

ان « أجازة صيف فى الريف » تدور حول الانانية ، وشهداء الأنانية فى كل يوم ، بل وفى كل لحظة ٠ والشهداء فى هذا العالم ليسوا شهداء المعارك الكبيرة فحسب ، بل هم أيضا شهداء (المعارك الصغيرة) والصغيرة جدا ٠ وهذا ما اهتم فن تشيكوف بابرازه فى كل أعماله الرائعة ٠ استمع اليه وهو يقول على لسان بطله تولكاتشوف ، لو كنت شهيدا لفكرة ، حسنا ، كنت أفهم ذلك ، ولكن أن أكون شهيدا ، الله يعلم لماذا ، شهيدا لغطاء مصباح ، شهيدا لمئزرة لا ٠ اسمح لى أن اتنازل عن هذا الشرف لا ٠ لا ٠ لا بل ان بطلنا الشهيد لا يتركه حتى البعوض يستمتع بلحظة واحدة من حياته ٠ استمع اليه يقول ، لا جدوى ٠ ليس امامك الا أن تستسلم له ٠ وتدعه يفترسك والشهيد يتعذب ويتألم بينما الناس ينعمون بأجازاتهم الصيفية ويصرخ الشهيد ولا أحد يشفق عليه : لا أحد يرى

فى كل هذا شيئا غير طبيعى · بل ووصلت بهم الدرجة الى انهم يضحكون بينما انا فى الوقت ذاته على قيد الحياة ، أتفهم ؟ وأريد لذلك ان استمتع بالحياة · هذه الصرخة ليست صرخة بطل هذه المسرحية فحسب ، بل هى صرخة فن تشيكوف بأسره من أكبر أعماله الى اصغرها ·

وتنتهى المسرحية بانفجار تولكاتشوف ، فقد تكالبت عليه كل الرزايا ، وانهياره انهيار مضحك فى ظاهره ولكنه فى الواقع مأساة اليمة ·

حقا ، لقد أصاب تشيكوف عندما قال : « انها ليست ملهاة » ، بل مأساة (ترجمنا هذه المسرحية واخرجها للبرنامج الثانى الأستاذ شريف خاطر) ·

ثالثا : الجلف

اما اشهر مسرحيات تشيكوف القصيرة فهى مسرحية « الجلف » او « الدب » كما يسميها البعض · وقد قتلت هذه المسرحية ترجمة واقتباسا ، ومع ذلك فهى تثير فى القلب عاصفة من الضحك كلما عرضت لقارىء أو مستمع أو متفرج ·

وتتلخص هذه المسرحية فى أن الأرملة بوبوف مات زوجها منذ سبعة اشهر فاغلقت على نفسها البيت لا تغادره · لا تقابل احدا ولا تكلم احدا ، وتقضى الأيام باكية على زوجها وفية لذكراه ، رغم انه كان فى حياته يضربها ويسىء معاملتها ويخونها ·· الأرملة جميلة شابة وينصحها الخادم لوقا الا تبدد عمرها فى هذا الحداد الثقيل الوطأة ، ولكنها لاتستمع الى نصائح من هذا القبيل · انها كانت تحب الفقيد وستثبت له أنها ستظل المرأة المحبة الوفية المقيمة على العهد الى الأبد ·· الى الأبد ·

ذات يوم يجىء اليها من يدعى سميرنوف يطالبها فى اصرار أن تدفع حالا مبلغ الف ومائتى روبل لكان زوجها الراحل مدينا له به · وتمهله الأرملة يومين حتى يعود كاتب الدائرة من سفره ، ولكنه لا يقبل التأجيل بأى حال من الأحوال · كل مدينيه يؤجلونه ويطلبون منه ان يمهلهم مما أوقعه فى مأزق لأن مأمور الضرائب لا يمهل · ومن ثم يهدد سيمرنوف

الأرملة بأنه لن يبرح البيت الا اذا دفعت له دينه كله ·· انه يكره النساء وكان على الدوام يمقتهن وها هو الحظ التعس يضطره أن يتعامل مع سيدة ويرجوها السداد · لقد أقسم أن يحصل على نقوده · ولن يغادر البيت الا وفى جيبه مستحقاته كلها · سيمكث لو اقتضاه الأمر أسبوعا ·· شهرا ·· لا يهم لقد صمم على أن يحصل على نقوده · وهو يسب ويلعن · والأرملة الرقيقة المهذبة تكلمه فى أدب وهدوء · وهو يصرخ فيها بلا اكتراث · انه يعرف النساء جيدا ·· لقد دخل مبارزات كثيرة وجرح من أجلهن ويسبهن يعرف كذبهن ومكرهن ·· النساء زائفات شريرات لا عقل لهن ولا قلب ، رغم مظهرهن الخادع · لقد دقق النظر الى أعماق المرأة ولم يكتف بالنظر اليها من الخارج ، وماذا فى الداخل ؟ تمساح · الحب بالنسـبة للرجل معاناة وتضحية · أما المرأة فلا تعرف من الحب الا القشور · والمـرأة الوفية فلتة من فلتات الطبيعة تماما مثل قطة ذات قرون ·

ولا تحتمل المرأة الحزينة الرقيقة هذا التجريح فتنفجر فى سميرنوف بدورها قائلة : انها قد عرفت الرجال جيدا · لقد احبت زوجها الراحل أصدق الحب ، فكانت تعبد الأرض التى يسير عليها · وهبت نفسـها وحياتها وكل شىء · فماذا كان جزاؤها ؟ لقد بدد مالها وسخر منها وعشق غيرها ، وكلما فتحت أدراجه وجدت خطاباته الغرامية البذيئة الى عشيقاته وها هى الآن تمضى فى وفائها له رغم كل شىء وستمضى مدفونة فى بيتها باقية على ذكراه حتى الممات ·

كلام فارغ ، هذا رأى سميرنوف · ودليله انها وان كانت قد دفنت نفسها حية كما تقول الا انها لم تنس ان تتجمل وتتعطر وتضع المساحيق على وجهها ، كأية انثى ··

ملاحظة صارخة تثور لها الأرملة الطعينة وتطرد سميرنوف طالبة منه أن يغادر البيت حالا ·

– ادفعى لى مالى وأنا أرحل ·

– لا مال عندى لك · لن أدفع لك شيئا ، اغرب عن وجهى ·

– الا تستطيعين ان تكونى مؤدبة معى ؟

– معك ·· انت أيها الوحش ··

– وبأى حق تحدثيننى هكذا · لقد سببتنى ·

ـ أنت تحاول اخافتى بساعديك القويين ·· وصوتك الذى كصوت الثور ·· انت جلف !

ـ ما من أحد يشتم جريجورى سميرنوف · ولا يعنينى انك التى !

ـ جلف ·· جلف ·· جلف !

ـ المساواة بالرجال · هذا ما تطالب به المرأة على الدوام · حسن · انى ادعوك الى المبارزة ، اذن ·· هنا ·· الآن !

ـ لا أخافك ·· سأحضر مسدس زوجى حالا ·· وسيسعدنى كثيرا أن أطلق رصاصة على دماغك السمج ·

يؤخذ سميرنوف ·· ويدهش لهذه المرأة · انها امرأة من نار ! ليست طفلة بكاءة كغيرها من النساء ! ·· يالها من امرأة ! انها قذيفة حية ·· ياللعار لو قتلها ·· انه معجب بها أشد الاعجاب ! الجلف الذى يحتقر النساء ويعاملهن بمنتهى الازدراء مفتون بأرملة لا تأبه بالرجال ابدا وليس لها من هم فى الحياة الا البقاء وفية لذكرى زوجها الراحل ·

وببراعة تشيكوف يتحول المشهد الأخير المتفجر بالكراهية المتبادلة الى حب متبادل · سميرنوف قد نسى دينه والأرملـــة بوبوف نســـيت حدادها ·· والزواج بينهما اضحى وشيكا ومؤكدا ·

لقد كان تشيكوف ، فى مسرحياته القصـــيرة على الأخص رائد « المنطق المعكوس » الذى أضحى دعامة أساسية من دعائم الدراما الحديثة · كيف أوصلت كل تلك الكراهية التى رأيناها فى « الجلـــف » الى الحب والزواج ؟ والمضحك فى هذه المسرحية القصيرة مرعب أيضا : هـل تلك الدموع التى ذرفت على الفقيد وكل ذلك الصياح عن الرجولة وازدراء النساء المخادعات بطبعهن ـ كل هذا يروح فى النهاية هباء ؟

رابعا : طلب زواج

واذا كان « المنطق المعكوس » فى « الجلف » قد بدأ من موقف متفجر بالشحناء لينتهى الى الوئام والصفاء · فان شيكوف فى مسرحيته « طلب زواج » يعطينا صورة مغايرة للمنطق المعكوس وتتلخص هذه المسرحية فى أن الشاب لوموف يذهب لزيارة جاره شوبوكوف طالبا يد ابنته · ويخرج الأب جذلا مسرورا ليبحث عن ابنته ويخبرها بالنبأ الذى كان يتمناه منذ

أمد بعيد لتتوثق أواصر المصاهرة بين الأسرتين اللتين تتجاور أملاكهما وأراضيهما • تدخل الفتاة ناتاليا مرحبة بالفتى دون أن تعرف بعد الهدف من زيارته ، واذ بالحديث يدور بينهما عرضا حول الحدود بين أمــلاك اسرتيهما ويتطور بصنعة فائقة الى خلاف متزايد على ملكية قطعة صغيرة من الأرض • ويصر كل من الفتى والفتاة على ملكيته لها • لا لأن الشاب يكترث بالارض فى حد ذاتها بل لمجرد المبدأ والفتاة تصرخ فى وجهــه معتقدة انه انما جاء لينازع اسرتها ملكية تلك الأرض • ويضيع الغرض الأصيل من زيارة لوموف فى غمرة الصياح ومقارعة الحجة بالحجة •

وعندما يعود شوبوكوف والد الفتــاة يجد نفســه قد انغمس فى الشجار بدوره دون أن تتاح له الفرصة لأن يكف عنه أو يوقفه يالها من شهوة بين الجيران على الشجار سيصل الأمر الى القضاء • ويهدد الشاب برفع دعوى لاثبات ملكيته ويرد شوبوكوف وابنته عليه بأن يذهب حيثما شاء • ويتطور الشجار الى سباب متبادل للأجداد والأسلاف •• لقد كانوا سارقى أرض •• كانوا جماعة من الرعاع •• سكارى •• مجانين •

ويمضى هذا التراشق المحموم حتى يسرى المرض الى جسد الشاب من فرط الشتائم التى صبتها الفتاة وأبوها على رأسه • وخرج الشــاب مطرودا من بيت حميه المنتظر فقد جاء ليسرق أرضه لا ليخطب ابنتــه • أجل لا ليخطب ابنته ، وما أن تسمع الابنة انه جاء لخطبتها حتى تقع فى كرسيها باكية صارخة فى أبيها : لماذا لم تقل لى هذا من أول الأمر •• أسرع •• أسرع الآن •• احضره •• أعده الى هنا •

ــ كيف بعد ان شتمناه •• ولعناه •• وأهناه ؟ !

ــ أوه ، انه خطؤك يا أبى •• خطؤك •

ولكن ها هو الشاب يعود على عجل •

ــ حدثيه انت اذن •• سأذهب أنا لأذبح نفسى من الخجل ••

كان الخلاف مجرد خلاف على المبدأ • أما الأرض فى حد ذاتها فلا قيمة لها بالنسبة اليه • هذا ما يقوله الشاب ، وهو يلهث • ساقه تؤلمه ، وحاجباه تؤلمانه أيضا • وتطيب الفتاة من خاطره وتهون عليه الأمر • وتحاول أن تغير مجرى الحديث فتسأله عن هوايته المفضلة الصيد ، فيقول لها ان كلبه قد أصابه السوء • وقد اشتراه غاليا • ولكن الفتاة تتحدث عن كلب أبيها •

ــ انه أفضل وأرخص

ـ كلا ، كلبى أفضل وينحدر من سلالة ارقى ٠

ـ كلا ، كلب بابا أفضل ٠

ـ كلا ، لكلبى انا افضل ٠

وهكذا تعود الدوامة من جديد ٠ ويخر الشاب فى مقعده مغشيا عليه ، فينتاب الفتاة الهلع عليه ٠ وتجرى لاحضار قدح من الماء ٠ وما ان يفيق الفتى قليلا حتى يسارع شوبوكوف الى وضع يده فى يد ابنته ويقول له :

ـ مبروك ، مبروك ، ابنتى قبلت الزواج منك ٠ هيا لنشرب نخب زواجكما ٠

وتنتهى المسرحية بينما يهم الفتى والفتاة بمعاودة الشجار ٠

خامسا : حفل زفاف

اما « حفل الزفاف » فهى ليست مسرحية بمعنى الكلمة انها مجرد لوحة ، بل مجرد لقطة صورت على عجل ورسمت فى خطوط سريعة ٠

وتنحصر هذه المسرحية فى أن العريس يلاحق ليلة الزفاف ام العروس وهى منشغلة بالاشراف على الترتيبات النهائية اللازمة للحفل ٠ ويلومها على أنها لم تف بوعدها قبله ، فهى وان كانت قد جهزت ابنتها بما اتفقا عليه ، الا أنها نكصت بوعدها فى مسألة يعتبرها هامة ٠ انها وعدت بأن تعطيه مع بائنة ابنتها ورقتى يانصيب ٠ فأين هما ؟ لقد اكتشف هذا المساء فحسب انها مخلوقة استغلالية ٠ هو لا يريد ورقتى اليانصيب فى حد ذاتهما ولكن المسألة مسألة مبدأ ٠ ولايحب أن يضحك عليه أحد ٠

ثم هناك وعد آخر ٠ لقد وعدت الأم بأن يحضر الحفل جنرال ٠ أجل جنرال حتى يضفى على الحفل مهابة واهمية فتمضى الأيام ويظل يذكر حفل الزفاف ٠ على أن الأم بدورها آسفة على انها لم تستطع أن تفى بهذا الوعد ولكن الذنب ليس ذنبها فقد كلفت موظفا فى شركة للتأمين من معارفها وقد بحث عن جنرال دون جدوى ٠

ثم هناك مسألة اخرى ٠ كيف يدعى الى حفل الفتى كاتب التلغراف فى حين أنه كان يغازل العروس داشينكا من قبل ؟

ـ اليس لديكم أى اعتبار لعواطفى ؟

والعريس من الصنف المتذمر ، وهو دائب الشكوى فى حين انـــه سيجعل داشينكار ـ على حد قوله ـ أسعد امـــرأة فى الوجود ، فقط لو كانت الأم تفى بوعدها ، وعلى الأخص فى شأن ورقتى اليانصيب · يالهـا من خطوة خطيرة ·· الزواج · انه يستأهل امعان النظر ·

وتمضى أحداث الحفل : شرب الانخاب ، وتناول العشاء ، والصخب والضجيج ، ويدور حديث عن منافع ادخال الكهرباء فى البيوت ومضاره ، وعن الزيجات التى تتم عن حب وتلك التى تتم عن طمع فى مال العروس · ويثور العريس على الفتى يات كاتب التلغراف · ويتدخل الحاضرون ليهدئوا روع العريس ويكبحوا جماحه عن الشجار · وتعزف الموسيقى انغامهـا المرحة ·

ثم يدخل موظف شركة التأمين وينتحى بأم العروس السيدة زيجالوف جانبا ويعلنها بالنبأ السعيد · سيشرف الحفل جنرال كطلبها ، انه فى الثمانين أو ربما فى التسعين ، ولكنه جنرال حقيقى على أى حال ، جنرال من لحم ودم · صحيح انه كان يعمل فى البحرية برتبة قبطان ولكن هذا لا يهم فرتبته تعادل رتبة جنرال على البر ·

وعندما يحضر القبطان ريفونوف يمضى فى رواية ذكرياته عن البحر · وهو ثقيل السمع ، جاء الى الحفل تلبية لدعوة موظف التأمين كى يدخـل البهجة على قلوب هؤلاء القوم الطيبين · ويكتشف القبطان العجوز فى النهاية الخدعة القذرة · لقد تقاضى موظف التأمين من أم العروس خمسة وعشرين روبلا لكى يرشو بها جنرالا للحضور فينسحب القبطان ويمضى الحفل فى الدوران ·

ولكن هل يستأهل موظف التأمين الخمسة والعشرين روبلا ؟ انه من ناحية لم يستحضر جنرالا بل مجرد قبطان وهو أمر مخيب لامانى أسرة العروس · ثم ان القبطان لم يحضر الا متبرعا · ولم يدخـل مجيئه أى قسط من البهجة على الحفل ·

سادسا : مضار التبغ

اما « مضار التبغ » فهى اقصر مسرحيات شيكوف السبع ويؤديها ممثل واحد يقوم بدور المحاضر الذى يدخل وينحنى للحاضرين فى وقـار

ويبدأ محاضرته • لقد اقترحت عليه زوجته ان يلقى محاضرة لأغراض خيرية • ولم لا ؟ اذا كان عليه أن يحاضر فلا يعنيه الغرض الذى يحاضر من أجله • حقا ، انه ليس أستاذا ولا يحمل درجات جامعية ، ولكنه منشغل بالمشكلات العلمية طيلة ثلاثين عاما على حساب صحته وراحته ، وهو شغوف بالمنطق المجرد • ويكتب من وقت الى آخر محاضرات شبه علمية ما يلبث أن يمزقها •

موضوع محاضرة الليلة مضار التبغ على الجنس البشرى • صحيح انه من مدخنى السجائر لكنها مشيئة زوجته أن يتكلم عن مضار التبغ فلا مفر من أن يتكلم عن ذلك • وهو يحذر الحاضرين من الاستخفاف بما سيقوله ففى ذلك ضرر بالغ •

ورغم هذه المقدمة التى توحى بأن محاضرنا سيدلى بمعلومات علمية على جانب من الأهمية ، فانه ينزلق سريعا الى سرد خواطر ذاتية لا شأن لها بالتبغ ومضاره من بعيد أو قريب • انه رجل عصبى • أصيب بالعصبية منذ أن انجبت له زوجته الابنة الرابعة • وزوجته تدير مدرسة خاصة ، أما هو فيقوم بأعمال البيت ، ومنها صيد الفيران وشراء الحاجيات من السوق • وزوجته ثائرة مكفهرة الخلق على الدوام وعندما تثور تنعته بالجرذ وهو لا يحصل على كفايته من الطعام ويمضى كل يوم والجوع فى أحشائه •

الوقت المعين للمحاضرة محدود • وينظر المحاضر من وقت الى آخر فى ساعته اذ يخشى أن يتعدى الزمن المقرر له ويخرج عن الموضوع • ولكنه ينزلق الى رواية الخواطر الشخصية • انه يساعد زوجته فى القيام بمهام المدرسة أيضا • ويعطى كثيرا من الدروس للتلاميذ الصغار ، بل انه يدرس حتى الرقص والغناء فى مدرستها ويمضى فيعطى للحاضرين بيانات عن رسوم الدراسة وعنوان المدرسة ويدعوهم الى ارسال أولادهم للالتحاق بالمدرسة •

وتستغرقه خواطره الشخصية ، فيجاهر الحاضرين الذين جاءوا ليسمعوا محاضرة عن مضار التدخين — أى عن حقيقة علمية موضوعية — بأنه تعس فى حياته ، ويحس فى قرارة نفسه بالحاجة الى أن يصرخ بأعلى صوته وان يفر هاربا الى أقاصى الأرض • ولا يجد من يفتح له قلبه ويشعر مرارا بالحاجة الى البكاء • انه شقى ولكنه أمامهم أستبعد

الأباء : سبع بنات · وحياة زوجية عمرها ثلاثة وثلاثون عاما مضت كما لو كانت لحظة خاطفة · هل كانت سعيدة ؟ لا يشك احد فى هذا ، ولكن لو توخينا الصدق فلعنة الله عليها ·

ويتمالك المحاضر نفسه ويتلفت يمنة ويسرة خشية أن تكون زوجته قد جاءت الى المحاضرة ، ولكنه لا يجدها · هذا أحسن ، بامكانه إذن أن يفضفض عما فى قلبه، *ان بناته قد تأخرن فى الزواج، مامن عريس جاء يطلبهن* · ربما لأنهن خجولات ومنطويات على انفسهن مما يجعل الاقتراب منهن أمرا صعبا على الفتيان · ويوجه الدعوة للزيارة والتعرف ببناته فى بيت عمتهن يومي عيد الميلاد وعيد الفصح ، فانها تقيم حفلة عشاء فى كل من هاتين المناسبتين · وفى مثل هذه المناسبات يشرب كأسا وبداخله شعور رائع بالحزن · فهو يتذكر صباه ويحس كما لو كان يجرى هاربا · وكم تمنى أن يجرى هاربا والا يلتفت وراءه قط · لا يهم الى اى مكان يهرب ، فقط أن يبتعد عن تلك الشحيحة الشريرة الغبية ، زوجته التى مضت تسومه العذاب حوالى ثلاثين عاما ، وأن يتخلص من تلك الحياة التافهة التى يحياها وان يقف فى مكان ما بعيدا فى وسط حقل من الحقول ، مثل شجرة يرقب *القمر الوضىء الوديع* ، ولايذكر شيئا على الاطلاق ·

ويصيح المحاضر : أتعرفون ماذا أود أن أفعل الآن ؟ ان اخلع هذه السترة العجوز الشقية التى لبستها فى حفل قرانى منذ ثلاثة وثلاثين عاما مضت ، والتى مازلت البسها عندما اذهب لالقى المحاضرات لأغراض البر · ويخلعها بشدة ويلقى بها أرضا ويدوسها بقدميه · ويمضى المحاضر قائلا : أنا مهلهل مثل هذه السترة (يرفعها المحاضر ليرى الحاضرين سترته الممزقة من الخلف · ولكن ما يلبث أن يسارع الى القول لهم :) لا تعتقدوا انى أريد شيئا ، انا أفضل من ذلك بكثير · انا نوع سام من الناس · وعندما كنت شابا كنت ذكيا ودخلت الجامعة · وكانت لدى أحلامى · وكنت أعتبر نفسى انسانا ، واليوم ماعدت أريد شيئا ، الا السكينة والهدوء ·

ويجيل المحاضر بصره من حوله ويرتدى سترته على عجل · لقد انتهى الوقت المحدد للمحاضرة · ويناشد الحاضرين أن يقولوا لزوجته اذا ماسألتهم ان الغبى ·· زوجها ·· قد تصرف بوقار · وينظر الى جانبى المسرح · ويبدو عليه انه لمح زوجته آتية ، فيتنحنح ويرتفع صوته محاضرا : ان التبغ يحتوى فى الواقع على ذلك السم الفظيع الذى وصفته لكم توا ·

لهذا انصحكم أن تكفوا عن التدخين • واذ اختتم حديثى عن مضار التبغ ارجو ان تكون محاضرتى قد عادت عليكم ببعض النفع •

وينحنى المحاضر للحاضرين ويخرج فى وقار وأنفة •

سابعا : الاحتفال التذكارى :

اما آخر مسرحيات شيكوف القصيرة التى نعرضها فى هذه الصفحات فهى « الاحتفال التذكارى » وابطالها هم هيرين صراف فى بنك وهو رجل نزق حاد الطبع • ومدير البنك شيبوتشين فى منتصف العمر مغرور مختال يلبس مونوكلا • وتيتيانا زوجة شيبوتشين فى الخامسة والعشرين تافهة طائشة ، واناستاسيا وهى عجوز مزعجة ترتدى معطفا قديم المظهـــر • واخيرا ثلاثة من موظفى البنك يمثلون هيئة مستخدميه • ولنشاهد الآن كيف يحرك شيكوف هذه الشخصيات فى مسرحيته القصيرة •

هيرين الصراف فى حالة ارهاق وانفعال شديدين • لقد امضى ثلاثة ايام فى عمل متواصل يعد الترتيبات اللازمة للاحتفال بمرور خمسة عشر عاما على تاسيس البنك وهو منكب على تحضير التقرير الذى سيتلوه المدير فى غمضة عين بينما أفنى هو اعصابه فى مراجعة الارقام وتجهيز الاحصائيات ، وقد فاض به الارهـــاق ، واضـــحى يـرى أمامـــه بقعا سوداء وشرائط وعلامات استفهام •

يدخل المدير شيبوتشين وقد تابط دفترا للصور التذكارية اهدى اليه توا •

ـ حسن ، كيف حال التقرير ؟

ـ بقيت خمس صفحات •

ـ حسن ، سيكون جاهزا الساعة الثالثة ؟

ـ باذن الله ، مالم يعوقنى عائق •

ـ الاحتفال سيكون فى الرابعة •

ويجلس المدير متعبا وياخذ الجزء الذى انجز من التقرير ليلقى عليه نظرة • ثم يتجاذب اطراف الحديث مع هيرين :

ـ التقيت مرة اخرى بزوجتك واختها ، ياهيرين ٠ وقد اشتكت لى زوجتك من انك طاردتهما أمس بمطواة ٠ ما هذا أيها الرجل ؟

ـ شيبوتشين وحق جلال هذا الاحتفال ، من فضلك ، انى عملت فى البنك خمسة عشر عاما كعبد رقيق ، فارجوك دع امورى العائلية وشأنها ٠

ـ انك يا هيرين تبدو وقورا أمام الجميع الى أن تقفز أمامك امرأة لتضحى شخصا آخر ٠ أنا لا أرى ما الذى تجده سيئا فى النساء ٠

ـ وأنا لا أرى ما الذى تجده حسنا فيهن ٠

ويعود شيبوتشين الى موضوع البنك والحفل :

ـ لقد اهدى الى الموظفون دفترا تذكاريا ٠ وسيقدم لى كبار الموظفين كأسا فضية ٠ وسيقف أحدهم ويخرج من غمد جلدى خطبة يقرؤها على الحاضرين ٠

ان شيبوتشين مفتح العينين وقد قام البنك كله على كاهله ٠ لقد اشترى هو الهدية التى ستهدى اليه ، والدفتر التذكــــارى ، بل والغمد الجلدى الذى طويت فيه الخطبة ٠ وأكثر من ذلك كتب هو الخطبة التى ستتلى تكريما له ٠ وقد عنى بالمظاهر طوال السنوات التى نما فيها البنك ٠ قد لاتهم المظاهر فى حياة الفرد الخاصة ولكن بالنسبة لمؤسسة محترمة فلابد من المظاهر ٠

ـ والآن ٠٠ انت ياهيرين تجلس فى هذه الثياب البالية ٠ وقد احطت عنقك بهذا الوشاح القمىء ٠ وكبار الموظفين ينتظر حضورهم من ساعة الى اخرى ٠ كيف لم تراع يا صاح هذه المناسبة وتلبس شيئا ملائما ؟ اما كان يجب ان ترتدى على الأقل سترة سوداء ؟

ويمضى هيرين فى كتابة الأرقام فى التقرير المطلوب منه انجازه قبل الثالثة ٠ انه لا يعنيه الاحتفال فصحته أهم بالنسبة له من كل الاحتفالات ٠ وهو مصاب بالتهاب فى كل جسده ، ولابد ان يتدثر قدر الامكان ٠ ثــم انه سيتحاشى الاحتفال لأن بعض السيدات دعين لحضوره ، وليس من ورائهن الا المتاعب ٠

ـ مثلا ، زوجتك يا شيبوتشين جاءت الى فى الاسبوع الماضى تقول لى أمام الملأ هل صحيح أن البنك قد اشترى كميــة كبيرة من تلك الأوراق

المالية التى يقولون عنها انها هابطة السـعر فى السوق ؟ وأمام الملأ ؟ كيف ترتاح نفســك ، يارجــل ان تفضى الى النساء بالاســرار ؟ ليس من ورائهن غير المتاعب ·

ـ حسن ، حسن ، يالها من افكار كئيبة ترددها يوم الاحتفال · هذا يذكرنى بأن زوجتى ستحضر الحفل · يا للتعاسة ! اعنى ، يا للسعادة وحضورها يعنى انى سأضطر الى قضاء الأمسية كلها معها ·

وتدخل الزوجة مرحة وتمضى فى سرد شكايات تافهة لا آخر لها بينما على هيرين أن ينجز التقرير قبل الساعة الثالثة · ثم يتعالى من الخارج صوت امرأة تجاهد للدخول · ثم تدخل اناستاسيا ميرتشوتكين حاملة مظلة · انها تريد مقابلة المدير شخصيا · كان زوجها موظفا بالقسم الطبى فى وزارة الدفاع ثم مرض ولزم الفراش خمسة أشهر ففصل بغير ما سبب · وعندما توجهت لصرف مرتبه وجدت انه قد خصم منه مبلغ ٢٤ روبلا و ٣٦ كوبيكا · قيل لها انه المبلغ الذى اقترضه من مؤسسة العون المتبادل · وكيف يقترض دون اذنها ؟ انها امرأة فقيرة تؤجر غرفا لتعيش انها ضعيفة لا حول لها ولا نصير · كل الناس يشتمونها ولا تحظى بكلمة طيبة من أحد ·

وبينما تمضى أناستاسيا فى عرض مظلمتها الغامضــة · تمضى تيتيانا فى الثرثرة الى هيرين أراد أم لم يرد · لقد تقدم الى أختها كاتيا خطيب وسيم رشيق ولكنه عاطل مفلس ، ومع ذلك وقعت كاتيا فى حبــه · فاستنجدت الأم فى ذلك بابنتها تيتيانا · يا للعنة ! أخطأ هيرين فى الحساب بسبب تشتت ذهنه ، ويتذمر فتلومه تيتيانا على أنه لا يعرف كيف يصغى الى سيدة ·

أما المدير شيبوتشين فقد قرأ مظلمة العجوز ولم يفهم منها شيئا ما المطلوب منه ؟ لا يعرف :

ـ هذه المظلمة ، يا سـيدتى ليست من اختصاصـى ـ هذا بنـك · مؤسسة خاصة وزوجك كان موظفا بالحكومة ·

ـ سيدى المدير · انت رجل ذو نفوذ · هذا ما قال لى زوج ابنتى لقد قال ·· اذهبى يا أماه الى صاحب الفخامة شيبوتشين · انه يستطيع أن يصنع لك كل ماتريدينه ·

ـ الا يمكنك ان تتبينى ان الامر ليس فى اختصاصى !

ـ لكن ، يا صاحب الفخامة ، انا احمل شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضا • هاهى ، الق نظرة عليها من فضلك •

ـ حسن ، حسن ، ولكن لا شأن لى بالموضوع •• لابد ان زوجك يعرف أين يجب أن تتوجهى •••

ـ انه لا يعرف شيئا على الاطلاق ، يا صاحب الفخامة •

ـ مرة أخرى ، يا سيدتى ، اقول لك هذا بنك ، مؤسسة تجارية •

ـ أجل ، اعرف • ولكن الا يمكنك على الأقل ياصاحب الفخامة ان تجعلهم يدفعون لى خمسة عشر روبلا من الحساب •

يتنهد شيبوتشين وينفجر هيرين : اذا استمر الحال على هذا المنوال فلن انجز التقرير •

ـ يا سيدتى ، الا يمكنك أن تفهمى ان من العبث ان تشغلينا بهذه المسألة ؟ انك كما لو كنت تحـاولين أن تحصلين على طلاق من محـــل للبقالة •• لدينا اليوم احتفال وربما جاء أحد من لحظة الى اخرى من فضلك انصرفى •

ـ ولكن ، يا صاحب الفخامة ، اشفق على امراة ضعيفة لا حول لها ولا معين • أنا متعبة ومنهكة •• وزوج ابنتى طرد من عمله •

ـ لا استطيع الكلام اليك •• عندى صداع •• انت تضيعين وقتى •• عزيزى هيرين اشرح الأمر من فضلك لهذه السيدة •

ويهرول شيبوتشين خارجا من الغرفة ليلحق بزوجته تاركـــا مهمة التخلص من العجوز اللحوح الى هيرين المسكين الذى عليه أن ينجز التقرير قبل الساعة الثالثة • ويقبل عليها هيرين ويسألها غاضبا :

ـ حسن ، ماذا تريدين ؟

ـ انا امراة ضعيفة ، لا حامى لى ولا نصير • قد أبدو قوية البنية ولكنك لو شرحتنى ستجد كل جزء فى جسمى مريض • لا اقـــوى على الوقوف الا بمشقة ، بل ولم استمتع بقهوتى هذا الصباح !

ـ سألتك سؤالا بسيطا ، ماذا تريدين ؟

ـ كل ما أريده هو ان تقول لهم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا الآن • وسنتدبر الأمر آخر الشهر بالنسبة للباقى •

ـ ولكن الم يقل لك توا فى كلمات صريحة ان هذا بتك ؟

ـ أعرف ، أعرف واذا أردت يمكننى أن أريك الشهادة الطبية •

ـ أهذا رأس تلك التى تحملينها على كتفيك أم ماذا ؟

ـ لماذا ، ياسيدى ، تقول لى ذلك • كل ما أطلبه هو : هل سأحصل على ما يخصنى أم لا ؟ انا لا اكترث بمال الآخرين ، بل بمالى وحـــده اكترث •

ـ وكل ما أسألك ، يا سيدتى العزيزة ، هل هذه رأس تلك التى تحملينها على كتفيك أم لا ؟ ولعنة الله على لو مضيت أبدد وقتى فى الحديث اليك !

ويشير لها هيرين الى الباب طالبا منها الانصراف • وتسأله العجوز دهشة :

ـ ولكن ماذا عن النقود ؟

ـ هذه ليست رأس انها قطعة من الخشب !

فتستاء العجوز وتقول :

ـ أوه ، أهذا اذن الأمر ؟ حسن ، بامكانك ان تتحدث على هذا النحو الى زوجتك ، ولكن أنا زوجى موظف حكومى ، فحذار !

ويفقد هيرين زمام أعصابه ويصيح فيها :

ـ اخرجى !

ـ حاول اخراجى وسترى ماذا يحدث لك •

يتمالك هيرين أعصابه بصعوبة :

ـ اذا لم تخرجى توا سأنادى الحارس ليلقى بك خارجا ! والآن اخرجى •

ويدق هيرين الأرض بقدمه ، ولكن العجوز تجيبه :

ـ لا تظن انك تستطيع اخافتى ·· لقد التقيت بكثيرين ممن على شاكلتك ، أيها الشحيح !

ـ لم أر فى حياتى مثل هذه المرأة ! أوه ، رأسى يسبح فى الصداع انى أنذرك للمرة الأخيرة ، هل تسمعيننى ؟ اذا لم تخرجى من هذه الغرفة توا ، أيها الوطواط العجوز ، سأسحقك سـحقا ! احذرك ! أنا أغلى من الغضب ! سأصيبك بعاهة تبقى بك طوال العمر ! ربما ارتكبت جريمة !

ـ آه ، نباحك اسوأ من عضتك ! لا يمكنك ان تخيفنى ! اعرف أى صنف انت !

وينهار هيرين فى يأس ·

ـ لا أطيق رؤياها · أنا مريض · لا يمكننى الاحتمال اكثر من ذلك ! المكان موبوء بالاناث ! لن انجز التقرير أبدا ·

ـ هل انا طلبت شيئا من مال الآخرين ؟ كل ما أطلبه هو حقوقى · حقوقى القانونية ·

واذ تلمح اناستاسيا ما يرتديه الصراف فى قدميه حتى تنفجر فيه مؤنبة ·

ـ لابد أن تخجل من نفسك ! تجلس فى مكتب محترم مثل هذا لابسا خفيك ، يا عديم التربية !

ثم يدخل شيبوتشين وزوجته التى تحكى له حكاية أختهـا كاتيا والشاب المفلس الذى تقدم لخطبتها فرفضته فأطلق الرصاص على صدره ولكن الطبيب تمكن من انقاذه وأغمى على كاتيا · ويلمح شيبوتشـين ان انستاسيا مازالت بالغرفة وتبتدره قائلة وهى تشير الى هيرين :

ـ يا صاحب الفخامة ، هذا الرجل قال لى ان رأسى من خشب قلت له ان يعتنى بطلبى وكل ما فعله هو السخرية منى وسبى · أنا ضعيفة · يا صاحب الفخامة ولا حامى لى ولا نصير ·

ـ حسن ، يا سيدتى · سأنظر فى الأمر بنفسى فى أول فرصة · فقط اذهبى الآن تعالى فيما بعد ·

ويمضى هيرين الى شيبوتشين فى هدوء ويطلب منه أن يدعو الحارس ليلقى بها الى عرض الطريق فالى متى سيحتملانها ؟

ويجيبه شيبوتشين منزعجا :

ـ كلا ، كلا ستشرع فى الصياح · ان كل من فى العمارة سيعرف الأمر ·

فيكاد يبكى هيرين قائلا :

ـ لكن على أن انجز التقرير ·

ينهار المدير باكيا ويقول مولولا :

ـ كلا ، لا احتمل ، لا احتمل · خلصنى منها ياهيرين ! اخرجها من هنا ! ساعدنى ·

فيمضى هيرين الى تيتيانا ويصيح فيها :

ـ اخرجى من هنا ·

ويصيح فيه شيبوتشين مصححا :

ـ لا ، لا أعنى زوجتى · بل تلك · ذلك الغول ، هناك ·

ولكن هيرين لا يفهم ويمضى فى صياحه فى تيتيانا :

ـ أخرجى · اخرجى · اخرجى ·

ـ هذا فظيع ! عندى انهيار ! خلصنى منها ! اركلها خارجا ·

ـ اخرجى من هنا والا حطمت كل عظمة فى جسمك سأصيبك بعاهة مستديمة ! سارتكب جريمة !

وتفر تيتيانا صارخة من أمامه بينما يجرى وراءها مطاردا · فيضطر شيبوتشين الى ملاحقتها قائلا :

ـ كف عن ذلك يا هيرين ! دعها وشأنها ! وحق الآله اسكتى ياتيتيانا، لا تولولى ! فكرى فى سمعة البنك !

وتعاود انستاسيا الحاحها وتمضى فى منطقها :

ـ يا صاحب الفخامة ، متى ساحصل على النقود ؟ انى فى حاجة اليها توا ·

ـ سبق ان اخبرتك ، ياسيدتى ان هذا بنك ·· مؤسسة خاصة ·

ـ لا تكن قاسيا ، يا صاحب الفخامة ، كن أبا شفوقا بى · لو لم

تكن الشهادة الطبية كافية ساحضر شهادة من قسم البوليس · قل لهم ان يعطونى النقود !

ويسالها شيبوتشين فى النهاية مغلوبا على أمره :

ـ حسن ، كم تريدين ؟

ـ أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبيكا ·

ـ حسن ، هاهى خمسة وعشرون روبلا ، واحتفظى لنفسك بالباقى واخرجى من هنا ·

تدس العجوز المبلغ فى جيبها ، ولكنها لا تنصرف ·

ـ ماذا تريدين الآن ؟

ـ الا يمكن لزوجى ان يعود الى وظيفته ، يا صاحب الفخامة ؟

يقلع هيرين عن مطاردة تيتيانا ولكنه ما ان يلمح انستاسيا أمامه حتى يشرع فى مطاردتها :

ـ اخرجى ! اخرجى ! امسكوها · اضربوها ! اذبحوها ! اخرجى · ويصيح فيه شيبوتشين :

ـ كف عن الصياح ! من فضلك من فضلك ، وحق الآله كف '

ولكن هيرين يمضى فى تعقب اناستاسيا ثائرا :

ـ دعنى ! اقتلوها : اقتلوها ! اسحقوها ! مزقوها اربا اربا !

ويدق الباب ويدخل ممثلو هيئة مستخدمى البنك ليقدموا له الكأس التذكارية ويلقوا فى تحيته خطبتهم ، بينما الغرفة تضج بالهرج والمرج مما جعل المدير الوقور الذى جاهد كى يتحاشى الفضائح من أجل هذه اللحظة التاريخية ، يفقد صوابه ويصرخ مهلوسا :

ـ السمعة ! المركز الأدبى ! الحفل ·· ما الحياة الا حلم فارغ ! وازاء هذه الحالة ينسحب ممثلو هيئة المستخدمين مرتبكين وينحنى لهم هيرين عند الباب الذى يغلقه وراءهم ويمضى فى مطاردته للامرأتين اللتين تولولان وتصرخان ذعـــرا من الرجل الذى يريد أن يشــــرب من دم كل النساء بينما يسدل الستار ·

ثامنا : مسرحيات تشيكوف القصيرة والمسرح الحديث :

لقد مهد تشيكوف فى مسرحياته القصيرة الطريق أمام المسرح الحديث فقد نمى فى تلك المسرحيات (أكثر من مسرحياته الطويلة) تيارا من النتائج العكسية المبنية على اصطدام منطقين متعارضين ثم تداخلهما · ومنطق تشيكوف هنا منطق يستأهل الاهتمام به · انه منطق الاضداد · منطق الكل فى الواحد · منطق طرفى النقيض الذى يسمح بأن يكون الحب امتدادا للكراهية المفرطة ، والملهاة امتدادا للمأساة · ومن هذا المنطق المتضاد نشأ تيار المسرح الحديث الذى سوف نراه عند يوجين يونيسكو على الأخص وهو يقول انه « ما من جاد سوى المضحك » مع مراعاة ان اليأس والتجريد فى مآسى أونيسكو المضحكة اعمق من الحب والبهجة ·

ثم تلك الموجة المتزايدة من الصخب والهرج الذى تنتهى به العلاقات الانسانية ظاهرة ينحدر فيها المسرح الحديث ولا شك عن تشيكوف · وكم يذكرنا الشجار الذى تتزايد حدته خلال مسرحية « طلب زواج » بالشجار الذى تنتهى به مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » (راجع فى منطق هذه المسرحية مقالتنا فى « المجلة » عدد مارس ١٩٦٤ بعنوان « فن يونيسكو فى مسرحيته الأولى ») مع مراعاة أن الشجار فى مسرحية تشيكوف نابع عن سوء تفاهم بين طرفين ويعبر عن حالة نفسية فردية · ولهذا كان من الملكن فهمه والاقتناع به بسهولة وان كان فهمه يؤدى بنا الى الضحك من تفاهة أسباب الشجار أما فى مسرحية يونيسكو فهو انفجار غير مسبوق بأسباب مفهومة تدفع اليه ·

ثم ربما كانت العجوز انستاسيا خير دليل على نزعة معاصرة نماها فى المسرح الحديث كاتب مثل ارتور اداموف الذى يكاد يقوم مسرحه على أن ما من أحد يفهم الآخر ، وكل يغنى على ليلاه · والحديث بين الناس لا ينطوى على أى تجاوب أو تفاهم بل ان كلا يهيم فى بيدائه ·

هكذا يبدو لنا شيكوف فى مسرحياته القصيرة · ونود أن نقول فى ختام هذه الصفحات انه ليس بلازم أن يكتب المرء المسرحيات الطويلة حتى يبدع عملا دراميا · بل قد يكتب أقصر المسرحيات ويحقق بذلك عملا خلاقا · فالمسرحية القصيرة ـ كالقصة القصيرة باب عريض يمكن ان يدخل منه المؤلف لبلوغ قمة النجاح · وليس بلازم أن تقترن فكرتنا عن المسرح وروائعه بالمسرحية الطويلة ·

المطلب الثانى :

مسرح ميشيل دى جيلدرود

● نبذة عن حياة جيلدرود :

ولد الكاتب البلجيكى الكبير ميشيل دى جيلدرود فى الثالث من أبريل ١٨٩٨ ابنا لأسرة من أصل فلاندرى . وقد ورث عن أبيه الذى كان يعمل فى دار الوثائق العامة ببروكسل حماسه للتاريخ وعن أمه خيالها الجامح وحبها الشديد للحكايات الخرافية .

وقد شغف ميشيل دى جيلدرود فى السنوات من ١٩١٠ الى ١٩١٤ بمسرح العرائس وبالسيرك والميوزيك هول والطقوس الدينية . وعندما سعى الى التعبير عن ذاته لم يبدأ بالكلمة بل لجأ الى التصوير والموسيقى .

وفى شتاء عام ١٤ ــ ١٩١٥ أصيب بداء الربو . وقد كان لهذا المرض اثر حاسم على حياته البدنية والمعنوية ، فقد اقعده عن مواصلة دراسته العالية للغات القديمة والموسيقى ، ولكنه فى عزلته اكتشف أداة جديدة للتعبير هى الأدب ، فانكب على القراءة . قرأ المسرح الاليزابيثى ، المسرح الاسبانى ، ستردنبيرج ، ميترلنك ، جوته ، سريفانتيس ، تولوستوى ادجار آلن بو ، والفريد جارى .

ومنذ عام ١٩١٦ بدأ يكتب بشغف . وقد عنى بالتنقيب عن النصوص القديمة الضائعة مثل نصوص « الأراجوز » البلجيكى ، واكتشف نصوصا مجهولة أعاد صياغتها فى أعماله المسرحية .

وفى عام ١٩١٨ التقى بالمخرج جيبيه الذى قدم أولى مسرحياته وهى « الموت يطل من النافذة » وقد عاود الكرة عام ١٩١٩ بمسرحيته « طعام الوحوش» وفى عام١٩٢٠كتب مسرحيته القصيرة «الفارس الغريب» التى لم يقدر لها النشر الا بعد عشرين عاما من كتابتها ٠

وفى عام ١٩٢٢ نشر جيلدرود « قصة حياة كايزر كاريل المضحكة » وهى مجموعة من الحكايات الخرافية كتبها عام ١٩١٨ ثم أعاد كتابتها عام ١٩٢٣ ثم صاغها فى صياغتها النهائية عام ١٩٤٣ ٠ كما نشر « الرجل ذو الزى الرسمى » والتحق بدار الوثائق لبلدية شايربيك حتى قيام الحرب العالمية الثانية ٠ ونشر فى عام ١٩٢٤ مسرحيته « العجائز » وهى مسرحية قصيرة من نوع « التراجيك ــ فارس » واشترك فى تحرير مجلة « لافلاندر ليتيرير » كما التقى فى ذلك العام أيضا بمواطنه المصور جيمس انســور (١٨٦٠ ــ ١٩٤٩) الذى أوحت له لوحاته ببعض اعماله المسرحية مثل مسرحية «الاقنعة الأوستندية» التى كتبها عام ١٩٣٥ ٠ وانضم جيلدرود الى رابطة من الاصدقاء الادباء والفنانين ظلوا أوفياء له حتى الموت ٠

وفى عام ١٩٢٥ نشر جيلدرود مقطوعة من الشعر المنثور وانجــز أول أعماله المسرحية الهامة « موت الدكتور فاوست » (تراجيديا للميوزيك هول كما سماها عندما نشرها عام ١٩٢٦) كما كتب عام ١٩٢٦ رواية فلسفية قصيرة بعنوان « رحلة حول الفلاندر بلدى » التى سيعاود كتابتها خمسة وعشرين عاما بعد ذلك ٠ وفى عام ١٩٢٧ كتب عملين من أهم أعماله هما « اسكوريال » و « كريستوفر كولومبوس » وفى عام ١٩٢٨ نشــــر مسرحيته « معجزة فى السيرك » و « دون جوان » كما كتب « النساء فى القبر » وهى مسرحية من فصل واحد ٠ وقدمت فى باريس فى السابع والعشرين من يناير من ذلك العام « وفاة الدكتور فاوست » كما قدمت فى ترجمة ايطالية فى روما بتاريخ الرابع من يونيو من العام ذاته وفى الخامس والعشرين من اكتوبر قدمت باريس « كريستوفر كولومبوس » كما حصل على جائزة الكاديمية بيكار فى الأدب المسرحى ٠ وفى الثانى عشر من يناير قدمت « اسكوريال » فى بروكسيل ثم قدمت فى ليـــج فى العاشر من فبراير عام ١٩٣٠ وتوالى تقديمها فى كثير من بلدان العــالم حتى يمكن اعتبار هذه المسرحية اكثر أعمال جيلدرود ذيوعا فقدمت فى بيونيس ايريس فى عام ١٩٢٥ وفى لندن عام ١٩٥٣ وفى مونتريال عـــام ١٩٥٨ وفى مونتفيديو عام ١٩٥٩ وعلى مسرح جامعة برينســـتون وفى استكهولم عام ١٩٦٠ وفى برلين عام ١٩٦١ وفى القاهرة قدمها البرنامج

الثانى عام ١٩٦٨ من ترجمتى واخراج محمد حامد ، (وهى العمل الوحيد لجيلدرود الذى قدم فى جمهورية مصر العربية) ٠

وبعد أن قدمت « باراباس » فى الحادى والعشرين من عام ١٩٢٨ فى بروكسيل قدم رينات فيرهيرن بتاريخ الثانى والعشرين من أبريل عام ١٩٢٩ « بانتاجليز » وقام بالدور الأول فيها ٠ على أنه مالبث ان مات فى الحادى والعشرين من أكتوبر من العام ذاته عن ستة وعشرين عاما وقد أثر موته على جيلدرود تأثيرا عميقا فانقطع عن ارتياد المسارح وكتب فى شتاء العام ذاته « وفاة الممثل » التى عاد فصاغها فى عام ٣٨ ـ ١٩٣٩ صياغة نهائية بعنوان « خروج الممثل » ٠

وفى عام ١٩٣٩ منح جائزة افضل كاتب مسرحى من وزارة التربية والتعليم البلجيكية للاعـــوام ٣٥ ـ ١٩٣٧ فهى جـــائزة تمنح كل ثلاث سنوات ٠ وقد حصل عليها للمرة الثانية عن المدة من ٥١ الى ١٩٥٣ وقد حصل عام ١٩٤٥ أيضـــا من الجمعية البلجيكية للمؤلفين على جائزة الأدب المسرحى وذلك على الأخص عن مسرحيته « الآنسة جاير » وقدمت له الاكاديمية البلجيكية عام ١٩١٥ جائزتها عن المسرح ٠

وفى الثانى من ابريل عام ١٩٣١ عرضت فى بروكسيل مسرحية جيلدرود « ثلاثة ممثلين ومأساة » وقدمت اذاعات بروكســـيل عددا من مسرحياته عامى ٣٢ و ١٩٣٣ من بينها « العميان » و « ببغاء شـــارل كوينت » وقد جمعت مسرحياته هذه فى كتاب بعنوان « المسرح السمعى » عامى ٥١ و ١٩٥٢ ٠ كما خصص متحف الكتاب ببروكسيل معرضا خاصا لاعمال جيلدرود عام ١٩٥٠ ٠

وفى عام ١٩٤٧ هبت عاصفة من الحماس الشديد لمسرح جيلدرود بقيادة بعض الشبان الذين اعتبروه كشفا جديرا بالاعجاب ٠ وقد ذاعت شهرته فى العالم كله فنجد « باراباس » تقدم فى السويد فى التاسع عشر من فبراير ١٩٥١ ويعاد تقديمها فى بينالى فينيسيا فى يوليو ١٩٥٤ ثـــم على « مسرح الأمم » بباريس فى الخامس عشر والسادس عشر من عـــام ١٩٥٦ وتقدم السويد أيضا « أغنية الجناز الكبير » فى الرابع والعشرين من يوليو ١٩٥٤ وتقدم الارجنتين « ثلاثة مهرجين ومأساة » عام ١٩٥٥ وتقدم « النساء فى القبر » عام ١٩٥٩ بالولايات المتحدة ٠ وتقـــدم فى فرانكفورت « ليلة احسان » و « نادى الكذابين » عام ١٩٥٨ ويعـــاد

تقديمها فى فيينا عام ١٩٥٩ ، وفى عام ١٩٦٠ تقدم « الأقنعة الأوستندية » فى روما و « العميان » فى ميلانو و « السحر الأحمر » فى السويد ، و « بانتاجليز » فى مونتريال · وتكتشف فيينا « السحر الأحمر » وتقدم برودواى « هوب سينيور » و « بانتاجليز » و « السحر الأحمر » وفى عام ١٩٦١ تقدم « الاقنعة الاوستندية » فى هانوفر بالمانيا · و « السحر الأحمر » فى مونتريال · وتولى الجامعات الامريكية اهتماما خاصا بتقديم أعمال جيلدرود على مسارحها ·

وفى السادس عشر من عام ١٩٦٠ يقام مهرجان لجيلدرود فى بلدة اوستيند · ومن اذاعات باريس وليل وبروكسيل تقدم برامج خاصة عن جيلدرود · وتتعاقد معه مؤسسة جاليمار عام ١٩٥٠. على نشر مسرحه كاملا فى خمسة أجزاء ·

وفى أول ابريل عام ١٩٦٢ يسدل الستار على حياة واحد من أكبر كتاب المسرح وأكثرهم اصالة وابتكارا · يموت جيلدرود وقد خلف لمحبى المسرح ذخيرة من الاعمال المسرحية التى لم يقدر لبعضها أن يؤدى على خشبة المسرح الى اليوم ·

● النظرة الفلسفية الى الوجود ورفض الموعظة الاخلاقية :

وقد تخلص جليدرود من اغراء كتابة مسرحيات لكل يوم ، جذابة وخفيفة وشيقة ، فأعماله على الدوام مسرحيات تتحدث عن الموت وعن الشيطان وعن سقطات الملائكة · انها أعمال تتجه الى جوهر المعاناة الانسانية · ولهذا ربما كان بالامكان ان تسمى مسرحيات جيلدرود مسرحيات « فلسفية » أو اذا شئنا أن نستعير عن المصور جورجيودى كيركيو وصفه لفنه فاننا نطلق على مسرح جيلدرود « المسرح الميتافيزيقى » لأنه يحمل على الايحاء بعوامل أخرى على الدوام ، وذلك رغم أن رؤيته للانسان ضبابية غير محددة ، وهو يقول تبريرا لذلك : ان هذا هو حال الانسان ذاته ، ولست أنا الذى أنشر الضباب عامدا على أعمالى وشخوصى ·

ونظرة جيلدرود الى الانسان ليست نظرة عطوف ، بل هى نظرة صارمة قاسية ، نظرة متهمة على الدوام · واذا اعطتنا مسرحياته الاحساس بأن ذلك الوحش البشع ـ الانسان ـ هو اتعس مخلوقات الله فلا يكون ذلك الا من خلال أعمال بشعة وحشية · وليس هناك « صمود » فى أعمال جيلدرود · ما من شخصية تؤمن بمثل عليا ، تتمسك بها ، وتقيس

بها تصرفاتها وتصرفات الآخرين ، بل هى شخصيات تجمع بداخلها فى الآن ذاته بين الجلاد والمهرج ٠ ويظل المهرج منتصرا حتى يلمع سيف الجلاد قرب النهاية ، فيسقط الكثيرون ممن يمكن أن نصفهم بالأبـــرياء وذلك بأى معيار غير معيار جيلدرود نفسه ٠ فليس ثمة أبرياء فى مسرح جيلدرود كلهم ــ مثل الكائنات فى لوحات مواطنه وسلفه هيرنيموس بوش (١٤٥٠ ــ ١٥١٦) ــ مسوخ ومردة تأكل بعضها بعضا ، وتقضـــى على بعضها بعضا ٠٠ دون قصد ٠٠ ربما !!

وقد تجلى حب جيلدرود للتضاد والتناقض على الأخص فى انتقاء شخوصه من قساوسة ورهبان العصر الوسيط ، فذلك العصر كان عصرا مفرطا فى التدين الى الحد الذى جعل أولئك الشخوص من رجال الدين غارقين فى الدنس والأثم ! ولكن يجب ان نلاحظ فى هذا المقام أيضا ان ذلك التضاد أو التناقض لا يستهوى جيلدرود لمفهومه الأخلاقى بل لأنه شكل للوجود ، لانه جوهر الطبيعة الانسانية ذاتها ٠ واذا كانت الاخلاق تنظر الى أفراد وتنقد افرادا بالمقارنة لصفات توافرت فى غيرهم فان نظرة جيلدرود الى الأمور ليست نظرة نقدية من هذا القبيل بل نظرة مأساوية بحت ، فهو لا يعتقد ولا يأمل فى انصلاح شخوصه ، سواء بالنصـــح والموعظة أو بالتأنيب والعقاب ، فهم قد جبلوا على ما جبلوا عليه ، ولا تبدل يرجى فى أحوالهم ٠ وحتى لو أتوا الى الحياة مرة أخرى فانهم سيغرقون فى الدنس مرة أخرى ٠ وليست الاوضاع الاجتماعية أو التاريخية الا أطارا يتحركون فيه ، وخلفية ثانوية تعكس ألوانا واضواء على سكناتهم وحركاتهم لكنها فى النهاية مجرد خلفية فحسب لا شأن لها بغرائزهـــم الفطرية ٠ ولنستمع الى جيلدرود يوجه النصح الى « دون جوان » : « كن أحمق ، أكولا ، مضحكا ، وسترقى بذلك الى أعلى المراتب ٠٠٠ » بل أن ذات الشخص قد يكون ــ فى مسرح جيلدرود ــ ضميرا محذرا بالنسبة لآخر ، بينما يكون بالنسبة لذاته وتصرفاته دمويا شرسا عنيفا ٠ وتنتهى « مهزلة الظلمات » (التى كتبت عــــام ١٩٣٦) بهذه العبـــارة « كونوا بالنهار ما شئتم ، حكمتنا لا تضىء الا فى الظلام ٠ بالليل كونوا بشرا ، فنحن لا نظهر على حقيقتنا الا فى الظلام » ولنلحظ هنا التضاد بين الليل والنهار، بين سلوك الليل وسلوك النهار ، فذلك التضاد يتجلى فى سلوكات ذات الاشخاص الذين يكونون بالليل بشرا احرارا وبالنهار تكبلهـــم اغلال الحياة كما يريدها لهم الآخرون ٠

ويتجلى شغف جيلدرود بالتناقض والتضاد مرة أخرى عندما يعالج

شخصياته النسائية « تلك المخلوقات الدنسة ـ على حد قوله فى مسرحية دون جوان ـ تلك المخلوقات اللاتى لا تكتمل متعتهن ولا ترتوى شهوتهن الا اذا خدعن وخدعن » ولنستمع أيضا الى فردينان دابيكود ـ احدى شخصيات جيلدرود ـ يصف امرأة فيقول «دميمة ، غبية،منتفخة، مترهلة ، سوقية ، مغرورة ، مستبدة ، خبيثة ، شهوانية ··· » ومع ذلك فهى المرأة الخالدة التى يتحقق عبرها الخلاص ·

واذا كان جليدرود يعول الكثير على الاساطير والحكايات الشعبية فى استخلاص شخوصه الا أنه يرى ان الرموز والابطال فى هذه الاعمال التى تبقى على مر الزمن ليس فيها أصلا ما يضفى عليها عبرا اخلاقية ، بل يجدر أن ينظر الى تلك الرموز ، ويعالج اولئك الابطال فى أعمال أدبية وفنية دون اعتداد بذلك الطابع الاخلاقى الملقى عليها ممن لم يتبينوا الابعاد الحقة لتلك الأساطير والحكايات وفى مقدمته لمسرحية « كريستوفر كولومبوس » (التى كتبت عام ١٩٢٧) يتطلب جيلدرود فى الاخراج « رقصات ، اضاءة ، مقطوعات موسيقية ، بعض العاب الاكروبات ، عواطف عنيفة ، اغراب ، ومأساة » ويمضى قائلا « ان هذه المسرحية مجرد استعراض ، مشهد خرافى يجب أن يؤدى بايقاع سريع ، دون حذق ، ويستهدف الايحاء بأوهام الحلم » ·· ويصف الاستاذ جروسفوجيل هذا الذى يتطلبه جيلدرود من مخرج مسرحيته بانه « وصيته الفنية » بمعنى ان جليدرود يرجو الا ينظر الى أبطاله من زاوية البطولة ولا من زاوية الأخلاق ، بل ان يؤخذ كل جاد على محمل الهزل ، وان يؤخذ كل هزل أيضا محمل الجد · وهذه العجينة الفنية التى يخلط فيها الجد بالهزل خلطا محكما الى الحد الذى يبدو به كل شىء على نقيضه ليس مجرد تلاعب بالصنعة المسرحية فحسب بل هو تعبير عن رؤية خاصة للوجود ·

على أن المأساة فى مسرح جيلدرود انما تتركز بالأخص فى انه مهما نزع الانسان الى البهيمية الا انه ليس فى النهاية مجرد حيوان · ان هناك على الدوام هبة دفينة من الضمير تتحرك فى النهاية لتهزم الحيوان فيه ، ولترد عليه قصده ، وبذلك ينشأ الصراع الذى يتفجر بعنف مضن فى مسرحيات جيلدرود · والتضاد هنا ـ وهو تضاد فى التكوين لا فى الأخلاق ـ لا يعرف توفيقات أو ملطفات ، ولا يخفف التعادل بين النقائض من العطش الى التحطيم ·

ان الموضوعات الكلاسيكية مثل المرأة ، والشره ، والجبن ، نجدها

أيضا عند جيلدرود ، ولكنها تفقد تفاصيلها المميزة لتصل الى مستوى ميتافيزيقى من القلق والمعاناة · ونجد هذه الموضوعات قد تحولت الى موضوعات الجسد ، والاستحواذ ، وعدم نوال المرام · وهناك كما فى الدراما العظيمة على الدوام جو من الرغبة العارمة والاخفاق المحطم ولهذا فقد وصف جان فرانسيس ـ صاحب الدراسة المستفيضة عن مسرح جيلدرود عام ١٩٤٩ ـ هذا المسرح بانه « مسرح العطش الابدى » ·

ويشكل الطابع الشهوانى مسرحيات جيلدرود ويصبغها بألوانه الدموية الساخنة ، وأبلغ تعبير على ذلك نجده فى مسرحية « هوب سينيور ! » (التى كتبت عام ١٩٣٥) فهو عمل عربيد حافل بأنماط الشبق البهيمى ، وجموع متعطشة الى الدماء ، واقزام داعرين ، وراهب يدعى دوم بيلار تختلط فى اعماقه اضطرابات النساكة بنزوات الجسد الفائر ، وامرأة تدعى مارجريت هارستين لا تعرف شيئا عن الحب · ورغم انجذابها الى الجلاد لاروز فهى لا تلتقى به الا على نطعه عندما يتولى اعدامها فى النهاية ·

ويجدر أن نلاحظ ان المسوخ والمنافقين والنساء فى مسرح جيلدرود عندما يصلون الى أقصى رذائلهم انما يقودون الى كشف انماط بشرية تستأهل العطف والرثاء · وان كان العطف والرثاء هنا نسبيين أيضا لما سبق أن أوضحناه من قبل · واذا كان الملك فى « اسكوريال » (التى كتبت عام ١٩٢٧) أو « البير هالوين » فى المسرحية التى تحمل اسمه (وقد كتبت عام ١٩٣٤) يعمدان الى القتل فليس ذلك الا بدافع من الاحساس بالجدب والاخفاق · إنه التعطش الى الحب المفقود · ان كثيرا من أبطال جيلدرود رومانتيكيون حالمون يتوقون الى السيطرة وفى الوقت ذاته يستجدون الاعتراف بهم والرضاء عنهم · وعلى الرغم من استحواذهم على الجسد فهو لا يفى بشىء فى النهاية ·

ومما يقود الى القتل عند جليدرود « الجبن » ·· الشعور بالخوف ·· ويحوط الجبن نفسه بقناع من « الرياء » يتخفى وراءه · والجبن ينبت فى قلب صاحبه خوفا من الموت ·· ومما وراء الموت ·· وهكذا يصل العمل الدرامى عند جليدرود الى المستوى الميتافيزيقى الذى يتسم بة مسرحه ·

ان الموت قابع فى كل ركن من أركان المسرح ، وهو يحوم أيضا صامتا ، يتابع كل خطوة سواء الى الخلف أو الى الأمام · وهذا الرقيب المهول فى اغلب الاحيان غير مجسم وان كان وجوده العدوانى يعشش فى

كل لحظة من لحظات الدراما · الموت عند الخطوة التالية دون أن تدرك ، مثلما حدث للعميان الثلاثة الذين كانت خطوتهم التالية الى قبر مفتوح بينما هم يعتقدون أن خطوتهم التالية الى روما المقدسة · (مسرحية «العميان » لجيلدرود كتبها نقلا عن لوحة لمواطنه وسلفه بيتوبروجيل ١٥٢٥ ــ ١٥٦٩ بذات العنوان) ·

والموت عند جيلدرود ــ كما هو عند مواطنه ومعاصره جيمس انسور ــ هو رسول من قدر شرير خبيث · وهو أمر غير مفهوم ولا مبرر · ولهذا نرى « مدموازيل جاير » فى مسرحية جليدرود التى تحمل ذات الاسم (وقد كتبت عام ١٩٣٤) مريضة بمرض غير منظور ، يعمل فى الخفاء ، دون أن يتسنى للاطباء ان يشخصوه أو يضعوا أيديهم عليه · كما أن فوليال صاحب « مدرسة المهرجين » (التى كتبت عام ١٩٣٧) مريض بعلة تهد قواه دون أن يعرف احد ما اذا كانت هذه العلة فيسيولوجية أم روحانية ، أم ان الظلال الشريرة التى يسير فيها قد القت بها عليه · وجوريال (هوب سينيور !) بدوره مريض بمرض من هذا النوع ولكنه قادر ان يحدده ويصفه ، فهو يعرف انه يعانى من مرض نادر ، لن يشفى منه حتى اذا أدى فريضة الحج · انه يتقلص · وكلما مرت السنين يتضـــاءل هيكله العظمى · ويعلق جوريال على ذلك قائلا « أليس هذا مضحكا ؟ » فالموت عند جيلدرود وان كان حتميا ينتظر كل امـــرىء عند موطىء قدمه فى خطوته التالية الا أنه علة غير مفهومة السبب · وكما يثير الموت الرعـدة فى القلوب فهو أمر يبعث على الضحك أيضا اذا تأمل المرء فيه ·

وليس الموت فى مسرح جيلدرود ــ كما فى التراجيديا الكلاسيكية ــ عقبة فى طريق كل جهد انسانى ، بل هو كما لمسه السيرهالوين ولكما لمسته مارجريت مارستين شبق أخير ، اشتهاء أخير ، لحظة عناق ، عطش وسعى الى الارتواء ·

كما يبدو الموت عند جيلدرود صانعا ماهرا ينسج خيوطـــه ويحكم خطته مثل كاتب مسرحى محنك · وفى « هوب سينيور ! » يقتل ادورنو رفيقه ميلجار ليتخلص من منافسته على الظفر بجسد مارجريت التى تنتظر أحدهما عارية فى غرفتها · وعندما تكتشف مارجريت عارية بالقرب من الجثة المقتولة تساق الى المشنقة رغم انها لا تزال بريئة لم تمس ·

اما أبلغ التعبيرات عن القوى اللامعقولة المحيطة بالموت عند جيلدرود فنجده فى مسرحية « بانتاجليز » (التى كتبت عام ١٩٢٩) عندما يساق الى الاعدام لأنه قد تسبب دون أن يدرى فى نشوب ، ثورة عارمة لمجرد أن قال لأحد المارة عرضا « ياله من يوم جميل ! » .ويبين ان هذه العبارة العادية كانت كلمة السر بالنسبة لعصابة من المتآمرين ٠

والحق ان الموت هو الممثل الأول فى مسرح جيلدرود : كل الألوان ، وكل الاضواء وكل التصرفات الخشنة والعبارات القاسية تمهد له ، ثم لا يمكن لها ان توقف من سيره ٠ انه – أى الموت – يسير فى طريقه المرسوم ، وعندما يمر ويمضى لحال سبيله يسدل الستار ، وتضاء الأنوار فى القاعة ٠

● داء عضال فى قلب الانسان :

ويعتبر جيلدرود ان آفة الانسان ، مرضه الذى خلق معه منذ آدم ، مرضه الذى يؤججه حماسا ويقضى عليه فى الوقت ذاته هو الرغبة الدفينة فى الهرب ، وعلى الأخص فى الهرب من الذات ولعل أقسى لحظات الانسان هى التى ينظر فيها الى داخل نفسه ، ولهذا فان الانسان يبحث عن طرائق مختلفة للهرب،القناع،الملبس الثمين، التكالب على المناصب ٠ وهذا الهرب ، انما ينم عن القلق الذى مزجت به طينة الانسان ٠ ذلك القلق الذى يؤدى الى ان يحطم الانسان نفسه كما يحطم غيره ، ويلطخ يديه بدماء ضحاياه حتى يحين دوره ٠ وكل يحين دوره ٠ انت اليوم جلاد وغدا ضحية ٠ وهذه العملية ، عملية تبادل المواقع ، عملية الكراسى الموسيقية، هى المأساة والملهاة فى مسرح جيلدرود ٠

ان الفكرة التى تدور حولها كثير من أعمال جيلدرود وفى مقدمتها احدى مسرحياته الكبيرة هى « كريستوفر كولومبوس » ان على المرء ان يرحل ، ان يبحث عن مهرب من الداء القاتل الوبيل « الملل » وذلك فى الترحال فيقول على لسان بطله كولومبوس : ان الباعث الحقيقى لهذه الرحلة هو اننى ضجر ٠ من المستحب أن تبعد عن الناس وتكون لا شىء فى نظرهم ٠ تقصيهم عن خيالك وينسونك هم ٠ وهكذا يصور جيلدرود كولومبوس على أنه رحالة يبحث عن نفسه اكثر مما يبحث عن قارة جديدة ٠ ويقول جيلدرود : « اننى لم أسع الى اعادة تشييد هذه الشخصية من الناحية التاريخية فانا لا أطلب من التاريخ الا النذر اليسير اننى

استعرت من التاريخ اسما اسطوريا فحسب ، وجعل من كولومبوس رمزا للانسان الذى تحرق اعماقه رغبة عارمة فى الخروج والانطلاق ، فى عدم الرضاء عن وضعه ، والبحث عن مخرج ، عن مهرب ، ولو كان ذلك بأن يجوب العالم كله . وتتاتى لابناء البــلاد البحرية مثل البرتغــال وطن كولومبوس فرصة أكبر للهرب ، فتقلع سفنهم الى البحر الرحيب المترامى الاطراف الذى ربما لا عودة منه . وليس البحث عن مــراكب الفضـــاء والصواريخ المطلقة الى كواكب أخرى سوى ترديد جديد لنزعة الخروج والهرب المعتملة فى اعماق الانسان على الدوام . ويقول بول فاندروم فى كتابه عن جيلدرود (طبعة ١٩٦٣) اننا اذا رأينا البحارة فى أيام كساد المهنة نجد الكآبة تخيم عليهم ويرتسم الوجوم على وجوههم ، فان انظارهم تتطلع بعيدا على الدوام ، الى الموج والمجهول . ان فى قلب الانسان داء عضالا هو « الضجر » الذى يدفعه الى الخروج عن الاطار المحوط به على الدوام ، ولو كان فى ذلك هلاكه ، مثل السمكة التى تقفز من انائها فى لحظة .. ربما .. من لحظات الملل من الحياة .. أيضا .

ان شخصيات جيلدرود هى شخصيات هاربة مما هومكتوب عليها . والملل هو المكتوب والمصير . الملل هو القدر ، والصراع ضد الملل هو صراع ضد القدر ، وشخصيات جيلدرود تصارع قدرهــا .. الملل .. وذلك بالهرب منه . والمرء الذى يصارع الملل ينزل الى اعماقه عله يجد هناك ملاذا له وملجأ من ملل الحياة التى يجترها . وعندئذ فان النزول الى أعماق النفس والالتقاء بها لا يعد سلبية وتدميرا بل ايجابية ما بعدها من ايجابية عند جيلدرود . كانت امنية جيلدرود ان يحيا حيوات متعددة فى عمر واحد .

ويتيح لنا هذا ان نفهم شغف جيلدرود بالدمى والعرائس وبحكايات العرافات والساحرات ، لأنها كلها توحى له بحيوات متنوعة وغير متوقعة، وتوقظ صورا مختلفة لعصره من خلال صور عصور أخرى . وقد كانت متسلطة على جيلدرود منذ صباه الرغبة العارمة فى أن يصير شـــخصا آخر . وكان طبيعيا من صبى مريض يلازم الفراش ان يتوق الى حياة غير حياة العاجز المكبل بالقيود . وقد استقر باعتقاد جيلدرود من خلال قراءاته المستفيضة لاساطير وحكايات وطنه ان ذلك بامكانه متى أتى ببعض الطقوس السحرية . وعندما التقى بالمسرح فيما بعد وجد مجالا خصبا لأن يتقمص ما يهوى من شخصيات .

● الصيغة المسرحية عند جيلدرود :

وقد انسجم مزاج جيلدرود مع « التيار التعبيرى ، الذى بدأ يتصاعد قبيل الحرب العالمية الأولى ، سواء فى التصوير أو الأدب أو المسرح ·وكان من الطبيعى ان يوصل رفض « الواقعية » والاستخدام الحر لخشبة المسرح الى تنويعات فى الصنعة المسرحية · ولم يصعب على « الفانتازيا » أن تشق طريقها الى هذا « المسرح اللاتسجيلى » الذى غذته من جهة اخرى تحليلات فرويد للنفس البشرية · كما كان للعالم السحرى الذى فتحه أمام الفنان اكتشاف السينما أثره فى اذكاء نزعة التجريب والتجديد فى الصيغ المسرحية · وقد كان جيلدرود فى هذا المقام ابنا لعصره (*)

وقد استعار جيلدرود من الحركة التعبيرية الشخصية الممزقة المشوهة والحوار الحاد الممض (اسكوريال) كما استند الى ما اتاحته التعبيرية من مرونة تشكيلية » ليحيل شغفه الأصيل بالدمى والماريونيت الى مسرح يمكن أن تحدث فيه تحولات جريئة فى الزمان والمكان والنفس البشرية · والى هذه الحرية اضاف السمات المميـزة لفن المهـــرجين والبهلوانات واسكتشات الميوزيك ــ هول بما تنطوى عليه من مرونة الحركة وانسيابية الكلمة ، والقدرة على اثارة الدهشة والرعب معا فى قلب المتفرج فضلا عن انتزاع الضحك من شفاه أناس ارتسم الهلع والاشفاق على وجوههم لما يجرى امامهم من حركات صعبة تكاد تبدو مستحيلة · وهذا كله يطبع العمل المسرحى بطابع الاكذوبة حتى ليتساءل المتفرج هـــل ما يذرف من دموع،وما يطلق من ضحكات هـــى دموع وضحكات حقا ؟ وتنبض القسمات الممسوخة التى تجمدت فى أوضاع غبية انعدمت منها الفكرة وخوت من العاطفة ــ تنبض بشحنة هائلة من الاثارة على التساؤل : هل الحياة موكب من الغيلان والمسوخ المخيفة المرعبة ، أم أن أشد الغيلان والمسوخ ضراوة وشراسة هى مخلوقات تثير الضحك والاستهزاء بها ؟

وقد أوصل عدم الاكتراث بالمنطـــق التقليدى جيلدرود الى تحرير اشكاله وشخوصه من كثير من الاثقال المقيدة ، فخلق عالمـا مسـرحيا متحررا من استعباد المكان (كما فى « كريستوفر كولومبوس ») والزمن (كما فى « وفاة الدكتور فاوست » وفى « ثلاثة ممثلون ومأساة ») والمنطق (كما فى « شيطان يعظ أروع الوعظ » عام ١٩٣٤) لا شىء عادى فى عالم جيلدرود واذا كان ثمة استعارات من الحياة اليومية المألوفة فذلـك حتى يحيا العالم العادى جنبا الى جنب مع العالم الخرافى المقنع · وقد استعان بآلات موسيقية مهجورة لاحداث وخلق الاجواء التى يريدها ، كما

استخدم الجاز والصفارات والطبول لاحداث الأصوات الصاخبة على مسرحه • وفي طلب المزيد من الصخب لجأ الى التشكيلات الجماعية مثل الاحتفال بوترجينا في « مهزلة الظلمات » والرقصة الجنائزية التي يؤديها العجائز الدميمون قبل مجيء « الفارس الغريب » (كتبت عام ١٩٢٠) •

على أن جيلدرود تحلل مع الوقت من المؤثرات الخارجية فانسابت موهبته الدرامية متحررة من « الميلودراما » المبكرة ومن « التعبيرية » التي تطابقت مع مزاجه • ونجد في مسرحيات جيلدرود الكبيرة التي كتبت مابين عامي ٢٥ ــ ١٩٣٠ (مثل « دون جوان » و « كريستوفر كولومبوس » و « باراباس و « بانتاجليز » قريحة خلاقة تتحرك بيسر أكبر عبر الزمان والمكان بحثا عن الحقائق البعيدة صعبة المنال فتقتحم عوالم ضارية غير مطروقة من قبل واذا كانت ابتكارات جيلدرود تتعدى امكانات المسرح المحدودة في كثير من الأحيان فلا بد أن نذكر على الدوام أن مسرح جيلدرود ليس مسرحا واقعيا بالمعنى التقليدي ، بل هو مسرح يسعى الى الايحاء برؤى نبوئية في عقول النظارة وقلوبهم •

● **لغة جيلدرود :**

يقول جيلدرود في مسرحية كريستوفر لكولومبوس ان « الشعراء الذين ليسوا بقوادين ولا بمؤتمرين •• على ثقافة لا حدود لها •• انهم يعرفون أكثر حكايات الدنيا قدما » وينطبق هذا على جيلدرود الى حد بعيد فهو شاعر قبل كل شيء • وتقول عنه جان فرانسيس في مقدمة كتبتها عن مسرحياته التي قدمت باذاعة بروكسيل وجمعت في عام ١٩٥١ ثم في عام ١٩٥٢ بعنوان « المسرح السمعي » ــ تقول عنه « يستمع اليك المرء يا جيلدرود أول ما يستمع بجلده ، بجلده الذي يتلقى صدمات كهربائية • كلماتك تتغلغل ، تملأ الفراغ ثم تمتصه • انها قبل كل شيء كلمات حاضرة ، هي حياتك ذاتها » •

ان كلمات جيلدرود ــ على حد قول دافيد جروسفوجيل في كتابه « مسرح استكشف الذات في الدراما الفرنسية المعاصرة » طبعة نيويورك ١٩٥٨) ــ مثل تعاويذ الساحر يستحضر الارواح بها ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من طقوسه • على انه اذا كان جيلدرود شاعرا فقد اعطى شعره الأبعاد التشكيلية التي يتطلبها المسرح • ومثل جان كوكتووجار سيالوركا تتجسد مجازات جيلدرود على المسرح ، وتتحول الى مخلوقات نابضة بالحياة • ان مسرحياته باضوائها وجموعها وموسيقاها ورقصاتها هي قصائد نابعة من قلب شاعر حتى قبل ان ينطق لسانه بالكلمات •

واذا كان يحدث كثيرا فى المسرحيات التجريبية الحديثة ان يفسد البناء الدرامى نتيجة الاهتمام الشديد بالنزعة الشعرية ، فان مسرح جيلدرود لا يتعرض لهذا الخطر المدمر اذ يكمن وراء مسرحه جوهر الدراما ذاتها ، فجيلدرود ـ كما سبق أن أوضحت ايضا فى مقدمتى الموجزة بمناسبة نشر ترجمتى لرائعته القصيرة « اسكوريال » بالعدد الصادر من « المجلة » فى مارس ١٩٦٦ ـ صاحب حس مرهف فى اكتشاف الصراع الانسانى الكامن خلف ظواهر الوجود وسطوح الحياة واعماق التاريخ وبطون الحكايات والاساطير الشعبية ٠

والكلمات فى مقدمة الادوات الفنية التى يستخدمها لبناء مسرحه ٠ وهىفى كثير من الأحيان اصوات بالنسبة له قبل ان تكون تعبيرا عن افكار ٠ ويعتمد استخدامها النهائى على ما يقوم بينهـا من انسجام وتناسق ٠ وهو يطعم لغته ايضا بكثير من الكلمات والتعبيرات الفلاندرية وتناسق ٠ وهو يطعم لغته ايضا بكثير من الكلمات ايقاع العمل الدرامى فحسب ، وقد يلقى بها بلا معنى سوى ان تجىء على غرار الأغنية الفلاندرية التى ترددها وتهدف فى النهاية الى خلق جو اسطورى مثلما فى « الآنسه جاير » حيث تصبح اللغة ترنيمة تحكى ما بعد الموت ، وكما فى « باراباس » حيث تتحدث الكلمات عن المعاناة والشموخ محيلة التل الذى تجرى عليه الى رمز للألم المهول ٠ وكثيرا ما تتلاقى المعتقدات المتشابكة التى هى أقدم من حكمة الانسان والتى تدعم خيالات العقلية البدائية ـ تتلاقى بحقائق العلوم الطبيعية والنفسية الحديثة ٠ وتجدر الاشارة فى هذا المقام الى المعنى الجنسى للسكين والدم (كما فى « السيرهالوين ») وللقمر (كما فى « النساء فى القبر » عام ١٩٢٨ و « السحر الأحمر » عام ١٩٣١ و « الآنسة جاير ») وللتعذيب (كما فى « هوب سينيور ! » و « النساء فى القبر ٠) ٠

والكلمات التى يستخدمها جيلدرود هى كلمات مدروسة ، وتختبر كل قدراتها الكوميدية والمأساوية ، وتبرز كل سماتها المميزة ، بحيث تكون كل كلمة كائنا حيا استحضر ليؤدى دوره المناسب ٠ ويقول جيلدرود بصدد « الآنسة جاير » انه قد أجرى عدة تجارب على أساليب الحوار حتى يتوصل الى التعبير عن بعض الاصداء الغريبة والسحيقة فى الروح الانسانية ٠ وقد جعل هذا الاهتمام من « الآنسة جاير » قمة بين اعمال جيلدرود ٠

● الضحك المأساوى :

ومن القواعد الأصولية التى بنى عليها مسرح جيلدرود تلك القاعدة

التى عبر عنها احد شخوصه عندما يقول « وهكذا تمضى المأساة ، خشنة ٠ ومضحكة فى بعض الاحيان » وتقول شخصية أخرى « يالها من أعمـــال مضحكة تلك التى تدور حول أكثر الاحداث مأساوية » ٠ ان القدر لا يتوقف حتى يؤدى فروض الاحترام لجهود الانسان الجادة ٠ يجب أن نعرف هذه الحقيقة البسيطة ٠ ويؤكد جيلدرود ان الضحك ممكن حتى فى لحظة تردى الانسان فى احلك الظلمات ٠ وتطفى العناصر المبتذلة فى الحياة اليومية على الاحزان العميقة وتغطيها بمظهر يشوه جلالها ، فيبدو البطل المهيب فى ملابس تهريجية بالية ٠ فترسم مسحة من « الأبسوردية » على قسمـاتـــه و « البورليسكية » على حركاته وسكناته ٠

وقد يتساءل الباحث عما يجعل جيلدرود يقدم لنظـــارته كل هذه المتناقضات ؟ وقد اعطى جالجوت فى « مدرسة المهرجين » الاجابة على ذلك حيث يقول « كل ما هو شاذ وغير مألوف نبع للتسلية والادهاش » وقد لا يدرك المتفرج الورطة التى تحوط بممثل جيلدرود ، ولكن الممثل يدرك مأساته مهما أتى من الحركات المضحكة ٠

على أن جيلدرود أيضا ينزلق فى بعض اعماله مثل « بانتاجليز » الى استخدام الضحك لذاته ، معتدا به اعتدادا يفوق الاعتداد بالقصة ذاتها ٠ والاضـــحاك انمـــا ينبع عنده من الحوار على الأخص ، يقول كلوريبوس الطبيب فى « مدموازيل جاير » : هدفنا ان نوقف المرض ٠ وهو يقف من خلال العلاج أو من خلال وفاة المريض ٠ هل تفهمنى ؟ » وكثير من امثال كلوريبوس رسمت شخصياتهم ايضا بالكلمات فحسب ، بحيث لا يكون لأفعالهم أهمية تميزهـــم ٠ ومن هؤلاء هيرونيموس البخيل ، فكل رذيلته تتجلى فى كلماته ٠

ولما كانت عوامل الاضحاك عند جيلدرود كلامية اساسا فانه لا يلبث ان تغلب سلاطة اللسان على شخوصه المتحدثة ، ويتحول الحوار الى نوع من السخرية من كل شىء من الصحافة والسلاطين والحضـــارة والغباء الانسانى ، كما فى « كريستوفر كولومبوس » ويستحيل الضحك مريرا عندما يسلط النقد اللاذع كسياط حامية على « الفرد » وليس ثمة ما يمنع من ان يصب البطل سخطه على نفسه ذاتها ولنســـتمع الى هيرونيموس يقول محادثا دميته التى يتمثلها ابنا له : « عندما تكبر ، اذا حدث وكبرت ، ستكون غنيا لكن لا تبحث من أين اتت هذه الثروة ٠ لاتبحث عن ذلك قط ٠

استمتع بها بغباء ! قل لنفسك احيانا ان اباك قد تعذب وضحى براحة باله من أجل سعادة أولاده الاعزاء ··· هل تئن ياهيرونيموس ! ·· كن مثل ابنك ! ·· عديم الاحساس وبلا دموع · ما حدث كان يجب أن يحدث انه لأمر جلل ، مضحك وأليم · »

ولكن مهما غلبت العوامل المضحكة فانها لا تلبث ان تنهار لينكشف تعب القلب وعناء الجسد · ان الصخب الريائى يتبدد بعد ان يكون قد اطلق المارد الشرير من عقاله ولا يلبث كل التهريج أن يخفت ، ويتردد فى اصدائه المبتعدة صوت العدم · واذا كان المتفرج قد ظل لاهيا وهو يتابع المهزلة الدائرة أمامه الا انه سرعان ما سيسمع فى اعماقه هاتفا مدويا يقول له : ألست انت وتلك الضحية التى تتعذب حتى الموت امامك شخصا واحداً ! ؟

واذا كان الضحك يقوى بطريق التضاد الجانب القاتم فى اعمال جيلدرود المسرحية الا أن من المقرر انه يرفض استدرار العواطف وذرف الدموع على أبطاله رغم كل مآسايهم المريرة ، فهم ليسوا مجرد «كاريكاتير» على الرغم من ان الادوار يبالغ فى ادائها كلما اقتربت النهاية على الأخص للتحصل على اكثر الآثار « جروتيسكية » ولعل ابلغ مأساة فى حياة أبطال جيلدرود هى انها اشخاص يعوزها الحب والبيت والأهل ·

ويلاحظ فى هذا المقام ان المأساة الانسانية ــ كما فى « باراباس » ــ لا تحكى بتفخيم واجلال من أعلى ، بل هى تروى بتحقير واسفاف من الحضيض فى أغلب الاحوال ، هل من المناسب أن نبكى عندما يموت انسان ؟ الاجابة عند جيلدرود : كلا ، بل الاجدى ان نبكى عندما يولد فى هذا العالم الحربائى · الموت هو الفظاظة الكبرى · اننا ازاء الجلاد من ناحية والمهرج من ناحية أخرى بحيث يمكن أن نقرر أن كلا منهما صدى للآخر يدوران حول الضحية · والاثنان يتنافسان فى التعذيب · الأول يشد الخيط من جهة المأساة والثانى يشده من ناحية الكوميديا ·

● جيلدرود واثره على المسرح الحديث :

وليس الاسلوب التهريجى المأساوى الذى عالج به جيلدرود أغلب اعماله المسرحية مجرد مزاج فردى ، بل هو مزاج اتفق فيه مع فنانى وطنه الكبار ، منذ هيرونيموس بوش المصور ومن بعده بيتر بروجيل (الملقب بالمضحك تارة وبالمخيف تارة أخرى) ومن بعدهما صديقه ومعاصره

جيمس انسور الذى تربط بينه وبين جيلدرود رابطـــة اخوة روحية وقد ابرزها واحد فى مجال التصوير والثانى فى مجال المسرح • وهذه العلاقة الوثيقة بين التصوير والمسرح لم تبد قدر مابدت فى أعمال جيلدرود • وهو فى هذا المقام يعد رائدا للنزعة الحديثة فى المسرح المعاصر ، تلك النزعة التى تعتد كثيرا بالقيمة المرئية للعمل المسرحى وتغلبهـا على عناصـــر أخرى • ونجد ذلك على الأخص لدى يوجين يونيسكو ولنذكر « الساكن الجديد » على سبيل المثال ولدى صمويل بيكيت فى « الايام السعيدة » على سبيل المثال أيضا •

ولعل الاعتداد بالجانب البورليسكى التهريجى لا على انه تهريج بل على انه غشاء تغلف به المأساة كان فيه جيلدرود رائدا لكتاب مســـرح العبث أو الطليعة حيث نسمعهم ونسمع نقادهم يتكلمون كثيرا عن «الضحك الأسود» •

ولعل أيضا تلك القسوة التى تنضح بها أعمـــال جيلدرود ـ تلك القسوة التى تصل الى حد الفظاظة والتحطيم والتى تذكرنا بلوحة جويا المشهورة « الشيطان يأكل أولاده » ـ هذه القسوة قد انتقلت عدواها فى المسرح الحديث الى كتاب من أمثال ارتور أدامـــوف الذى تقوم كثير من مسرحياته الأولى على فكرة تحطيم الانسان للانسان كما فى مسرحيته « الجميع ضد الجميع » و « الخدعة الكبيرة والصغيرة » ، والى فرناندو ارابال ذلك الكاتب ذى الأصل الاسبانى الـذى يكتب اليوم مســـرحيات تنضح بقسوة بالغة تتجلى على الأخص فى « حواره المسموم » واذا كان لهارولد بينتر وادوار أولبى وماكس فريش ودورينمات حوارهـــم المزلزل أيضا فان « اسكوريال » كانت بداية الطريق لذلك النوع من الديالوج الذى يجمع بين الشاعرية الحالمة والطاقة التدميرية •

ويقترب حوار « جان جينيه » فى « الخـــادمتان » على الأخص من حوار جيلدرود ايضا على ان قرابة جينيه الروحية بجيلدرود لاتقف عنــد الحوار فحسب بل تمتد الى الشخوص أيضا فكل منهمـــا يبنى فنه على « حشرات بشرية سامة » وكل أولئك المجرمين والفاســـقين والمنحـــرفين جنسيا الذين نجدهم عند جينيه دون أن يدور بخلدهم ان ثمة قانونا اخلاقيا يقيدهم فى سلوكهم هم الابناء والاحفاد الشرعيون لسفاكى الدماء والاقزام والجلادين من عالم جيلدرود •

لقد غنى جيلدرود أغنية ، وهى فى كثير من مقاطعها أغنية المـوت والضراوة . وتعلو الأغنية فى بعض اللحظات فتصير صرخة الانســـان فى كل الاجيال • يقول ديامونور سكانت الشـــيطان فى « وفاة الدكتور فاوست » نيابة عن جيلدرود : اننى مثل كل واحد غيرى • ولكننى ازيد عليهم يأسا قليلا • والموت احساس أبدى لا يقل فى العصر الحديث حدة عنه فى العصر الوسيط•وفى هذا المقام أيضا يبرز تأثر يونيسكو بجيلدرود فالموت فكرة مؤرقة عند يونيسكو بدوره ومحور اساسى يقوم عليه مسرحه ويكفى ان نشير من أعماله الى « الملك يموت » و « قاتل بلا أجر » •

أما جاك أوديبرتى ورفاقه الذين اعتدوا باللغة الشعرية وتوجوها ملكة على أعمالهم فقد تشربوا بدورهم بلغة جيلدرود (كما سبق لنا أن أوضحنا فى مقالة بمجلة المسرح فى عددها الصادر فى فبراير ١٩٦٩)

ان رؤيا ميشيل دى جيلدرود السوداء التى تنســـب الى القـرون الوسطى فيقال عنه انه كاتب يكتب فى القرن العشرين بـروح العصـــر الوسيط ــ هذه الرؤيا كانت مع ذلك هى المفتاح الضخم الذى فتح الباب واسعا امام كتاب القرن العشرين ذوى المزاج الســـوداوى والاعمـــال التراجيدية الكبيرة •



● الباب الثاني

أهم كتاب مسرح العبث

الفصـــل الأول

مسرح صموئيل بيكيت

المبحث الأول : روائع أم توافه ؟

ولد صمويل بيكيت فى دبلن عام ١٩٠٦ من أبوين ايرلنديين · ودرس الفرنسية ليصبح مدرسا لها · واشتغل مدرسا للانجليزية فى مدرســة « النورمال العليا » بباريس عامين من ١٩٢٨ الى ١٩٣٠ · وقد صادق مواطنه الأديب الكبير جيمس جويس واشتغل سكرتيرا له فترة من الوقت · ثم اشتغل بتدريس الفرنسية فى مسقط رأسه بايرلنده عدة سنوات · ثــم مالبث ان قرر التخلى عن هذا العمل ليقوم بعدة رحلات فى أوروبا · وعاد الى باريس عام ١٩٣٨ وانقطع للاشتغال بالأدب منذ ذلك الحين · وكان يكتب أول الأمر بالانجليزية اشعارا ومقالات فى مقدمتها دراســـته عن الروائى الفرنسى مارسيل بروست وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٣١ · وفى ١٩٣٧ نشرت فى انجلترا أولى رواياته بعنوان « مورفى » وبقى فى باريس طوال الحرب العالمية الثانية · ولكى يفلت من تعقب الجستابو له غادر باريس للاقامة فى احدى المناطق الريفية · وفى خلال السنوات التى اعقبت تحرير فرنسا من الاحتلال الألمـــانى كتب عدة روايات بالفرنســـية منها « مولوى » و « مالون يموت » و « الذى لا اسم له » · كما كتب عدة

مسرحيات فى مقدمتها « فى انتظار جودو » ١٩٥٢ و « نهاية اللعبة » ١٩٥٧ و « مسرحية صامتة لممثل واحد » ١٩٥٧ « والشريط الاخير » ١٩٥٨ و « الايام السعيدة » ١٩٦١ وثلاث تمثيليات للبرنامج الثالث باذاعة لندن هى « كل الساقطين » و « من عمل مهجور » و « الجمرات » • قدمت الأولى فى ١٣ يناير ١٩٥٧ والثانية فى ١٤ ديسمبر ١٩٥٧ والثالثة فى ٢٤ سبتمبر ١٩٥٩ •

اولا : « فى انتظار جودو »

وقد اثارت مسرحية صمويل بيكيت الاولى « فى انتظار جودو » عندما قدمت أول مرة على « مسرح بابل » بباريس عام ١٩٥٣ تساؤلا كبيرا ، هل هى عمل تافه ام رائعة من روائع المسرح الحديث ؟ فقد وصفها الناقد الفنى لجريدة « التايمز » اللندنية بانها واحدة من أكثر مسرحيات جيلنا نبلا ومساسا لشغاف القلوب ، وبأنها مرثية أمل لاينطفىء ومفعمة بالاشفاق على حيرة الانسان • بينما ذهب المهاجمون لها الى أن من العجب حقا ان تقبل أية عقلية سليمة تلك القاذورات المسماة ديدى وجوجو وبوزو ولاكى ــ وهى شخوص المسرحية ــ على انها ممثلة للجنس البشرى بأسره • فمازلنا نعرف أبناء لادم من أمثال انيشتاين وشكسبير وموزار • على انه مهما يكن الأمر فان بيكيت قد كشف فى باكورة مسرحياته عن صنعة مسرحية أريبة،حتى ان الجمهور يظل بعدها عالقا بفكرتها وشخوصها وحوارها متسائلا فى قلق وحيرة ما الذى يعنيه بها صاحبها ؟

والطابع الذى يسود مسرحية صمويل بيكيت الاولى « فى انتظار جودو » هو المأساة الدائمة للانسان الذى يحاول ان يهب فى وجه وجوده القاصر والخيبة « المريرة » التى يستشعرها ازاء مصيره المحتوم • وهى مفعمة بقتامة « الحقيقة » ومرارتها • وتبدو فى مظهرها بسيطة بل والى درجة السخف والبله ، الا انها قد ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التى أمكن للفطنة الانسانية ان تورط نفسها فيها • وقد رسمت المسرحية صورة لتشوق الانسان الى العلاقات المثالية سواء مع ذاته أو مع الوجود كله • ولكنها قد رسمتها ورسمتها فحسب ، عن طريق الايعاز بالشكوك •

وقد الف الشعراء الرمزيون خلق العوالم الخاصة المغلقة فى وجه غير المدربين من القراء • فعندما يصف بودلير مثلا المخلوق الشرير الذى

تضطرم فى أعماقه الرغبة فى ان يسحق الأرض ويحيلها الى ذرات من الغبار المتطاير ، وفى ان يبتلع الكون وهو يتثاءب ، ويحلم بالمشانق وهو يدخن غليونه الكبير وقد اغرورقت عيناه بالدموع رغماعنه، عندمايصف بودلير ذلك فان المتوقع من القارىء ان يتعرف من خلال هذا الوصف على شىء اسمه السأم ينخر فى كيانه كما ينخر فى كيان الشاعر على حد سواء ٠

وقد وجد صمويل بيكيت ، الذى بدأ ببودلير كما بدأ به كل الشعراء والمفكرين المحدثين ، طريقه الخاص الى احالة الوجود الى ذرات من الغبار المتطاير وابتلاع الكون كله متثائبا ٠

ولكى يصل صمويل بيكيت الى غرضه فانه ينهى مسرحيته « فى انتظار جودو » عند النقطة التى بدأت منها ، وفى ذات الوقت نقتنع بأن هذه نهاية لا مفر منها ٠ وحركة المسرحية سلسلة من البدايات والتوقفات ٠ وكل من الماضى والمستقبل أمر غير محقق لدرجة أن الحاضر يضحى نوعا من الحقيقة المخبولة ٠ ولهذا فان المؤلف يجعلنا نحس به دائب الافلات من ايدينا رغم اننا دائبو التشبث به ٠

ويمكن تلخيص هذه المسرحية فى ان عابرى سبيل همـا فلاديمير « ديدى » واستراجون « جوجو » وقفا ينتظران فى « طريق خلوى بـه شجرة » مخلصا لايعرفان عنه شيئا الا ان اسمه جودو ٠ وقد سبق لهما أن توجها اليه بضراعاتهما ذات مرة واجابهما « بأنه سينظر فى الأمر » وان كان « ليس فى مقدوره أن يعد بشىء » ٠

انهما لاينتظران على وجه التحديد ٠ وثمة لغز اقوى من وجودهما على قارعة الطريق هناك ٠ وتقفز الشكوك التى تحيط بــذلك اللغز الى ذاكرتهما ٠ وتتجاوب فى جنباتهما اصداء الامل فى الخلاص والحاجة الى العون والخوف من الخذلان ٠ وقد اضحى الخوف عادة اكتسباها من قديم، فهما صعلوكان زايلهما الصبا وفارقتهما العافية وانهكهما السير ٠

وعندما تبدأ المسرحية نجد جوجو يحاول ان يخلع حذاء يؤلم قدمه المتورمة ٠ ويدخل ديدى ، رفيقه الذى يلازمه منذ أكثر من خمسين عاما ، ويسر لرؤيته من جديد ٠ فقد اعتقد ان جوجو قد رحــل الى الابد هذه المرة ، ولكنه عاجز عن معاونة جوجو فى خلع حذائه ، فهو جد مستغرق فى متاعبه الخاصة ٠ وتدفع ملاحظات جوجو الارضية البسيطة بديدى

الى التحليق فى شطحات ميتافيزيقية ينجح جوجـــو بعض الاحيان فى اعادته منها الى الأرض من جديد ·

وامور الحياة الصغيرة هى التى تقود الى كبريات الأمور ، ويعترف ديدى بأن المرء لايجب « أن يهمل الأمور الصغيرة فى الحيـــاة » ولكن شكوى جوجو من ان ديدى ينتظر حتى « اللحظـة الأخيرة » تقود ديدى الى ان يجيب قائلا انه فى بعض الاحيان يشعر كان اللحظة الأخيرة على وشك ان تجىء · وفى مثل هذه اللحظة يحس بأنه فى الآن ذاته يرتعد فرقا ويتنفس الصعداء · وكيفما كان تفسيرنا لهذه اللحظة فان اشارات ديدى الى الخلاص اميل الى اثارة الحيرة المشوبة بالجزع من اثارة اية راحة حقيقية · ولهذا فان ديدى يمضـــى الى التطلع فى قبعته الخاليـة باحثا عن اجابة لايجدها قط ، ولا يجيب ديدى بشىء على سؤال جوجو « لم لاتساعدنى ؟ » لأنه يرى ان اسداء العون الفعلى مستحيل ·

قيل لجوجو وديدى ان ينتظرا جودو الى جوار شجرة · ويتجادلان حول ما اذا كان هذا المكان هو المكان المتفق على الالتقاء به وما اذا كان اليوم هو الميعاد المتفق على الالتقاء فيه · وينفجر ديدى قائلا « ما من شىء محقق عندما ندقق فى الأمر » · وينقب بلا جدوى فى جيوبه ليرى ما اذا كان قد دون شيئا عن الميعاد ، ويخرج حثالات متعددة الأنواع ولا يرحمه جوجو ويعلن ان اليوم ربما كان الأحد أو الاثنين أو الجمعة أو الخميس وليس السبت الذى يعتقد ديدى انه يوم الميعاد المتفـــق عليه · ولو كان ميعادهما أمس فان جودو بكل تأكيد لن يجىء اليوم · وهما لايعرفان ما اذا كان هنا أمس أم لا · وفى النهاية يقول جوجو « فلنتوقف عن الكلام لحظة ، هلا سمحت ؟ » · انهما مثل « أليس فى بلاد العجائب » ولكـن موقفهما ليس مثل موقفها على أى حال ، مادام انهما ليسا صبيين ، بـل هما رجلان بالغان ومصيرهما ربما توقف على مبلغ مافى تقديراتهما من صواب ·

ان نهاية هذه المحاولات للوصول الى قرار هو عادة مأزق لا مخرج منه و « ليس ثمة مايمكن عمله » وفى بعض الاحايين يعتقد ديدى وجوجو انه قد يكون من الأفضل لهما لو افترقا ومضى كل منهما فى طريقه ولكن ديدى فى الواقع لا يمكنه ان يسمح لجوجو بالابتعاد عنه ابدا ولو لبضع لحظات يروح فيها فى النوم ، فمجرد تصوره ان جوجو ربما حظى بتجربة لايشاطره فيها تحيله الى الجنون ، ومع ذلك فان المشاركة فى هذه التجربة

بدورها شيء فظيع . ومن ثم يحرم على جوجو بشدة ان يخبره عن احلامه عندما يستيقظ هذا الأخير من « كابوسه الخاص » .

والعجز الذى يعانيه ديدى وجوجو ويجاهدان للافلات منه هو عجز مهول . وللخروج من حيرتهما يفكران فى الانتحار بشنق نفسيهما على غصن الشجرة . ولكنهما مايلبثان ان يتطرقا الى التساؤل عما اذا كان الغصن يحتمل ثقليهما . اذ لايبدو على الشجرة انها متينة . ولا يستقران على من يبدأ محاولة الانتحار . وفى النهاية يقرران ان يمتنعا عن الاقدام على أى شيء وان يمضيا فى انتظار جودو ليريا ماذا سيقوله . ومن ثم يعودان الى نقطة البدء .

ويمضى استراجون وفلاديمير يتقاربان احيانا ويتباعدان احيانا . يتشاجران ثم يتصالحان . يفكران فى الانتحار ، ويحاولان النوم . ولكنهما على أى حال مرتبطان موثقا القيد على الدوام من خلال القصور الذاتى والحاجة الى العون الخارجى . ولكن قصورهما ذاك ليس مرده الغباوة أو الجهل أو غلظة الحس ، فعندما يقول فلاديمير لاستراجون « كان يجوز ان تصبح شاعرا » يجيبه مشيرا الى اسماله البالية : « لقد كنت شاعرا ، ألا يبدو على ذلك ؟ »

وأثناء انتظارهما جودو يعبر المسرح نموذجان انسانيان آخران هما بوزو البدين المتجبر الموثق الى تابعه وخـــادمه لاكى بحبل طويل يقوده منه . فبعد أن تتعالى من خارج المسرح صرخة فظيعة يلتصق من جرائها ديدى وجوجو الى بعضهما فى خوف معتقدين ان جودو قد جاء ، يدخل بوزو ولاكى ويقود بوزو لاكى بواسطة حبل مربوط حول عنق هذا الأخير ، بحيث يكون لاكى أول من يظهر ثم يعقبه الحبل الذى هو من الطول بحيث يسمح له ان يصل الى منتصف المسرح قبل ان يظهر بوزو ويحمل لاكى حقيبة ثقيلة وكرسيا مطويا وسلة نزهات ومعطفا ، بينما يمسك بوزو فى يده بسوط . وقد ألهب الحبل عنق لاكى وهو يلهث وعيناه جاحظتان .

وأول انطباعاتنا عن بوزو انه مستبد مغرور لا يرحم . اما لاكـــى فيبدو عبدا فى منتهى حالات البؤس . ويقدم بوزو نفسه الى ديدى وجوجو ويسألهما بأى حق ينتهك غريبان حرمة أرضه . ثم يأمر لاكى الذى استبد به التعب ان يحضر له كرسيه وسلة غذائه ، ويشرع فى التهام طعامه . ولكن بوزو يكشف بالتدريج عن اعتماده المطلق على لاكى وعدم امكانه

الاستغناء عنه • ويخبر بوزو الصعلوكين ان لاكى يقوم بالحمل ، أى بالأعمال الشاقة ، كخنزير لانها ليست وظيفته • كما انها ليست وظيفته هو اى بوزو أن يكون سيدا : « ليكن ملحوظا انه ربما كنت سأصبح فى مكانه وهو فى مكانى • لو لم تشأ الصدفة غير ما شاءت • لكل نصيبه » •

ان المركز الذى يشغله كل منا فى هذا العالم التحكمى شىء لا معنى له • لأنه ليس مبنيا على اى اختيار سليم وتنطوى الروابط غير المتكافئة بين الناس على تناقض مرير كلما كان عـدم التكافؤ مبنيا على القـوة الغاشمة فحسب •

ولا يقوم لاكى بحمل طعام بوزو وشرابه ومقعده فقط بل يقوم ايضا بالتفكير بدلا عنه • ويعترف بوزو بانه لو لم يكن لاكى فان « كل افكارى ، وكل احاسيسى كانت ستكون أشياء سوقية » •

ويطلع القمر بغتة ، ملقيا اشعته على المكان المقفر • ويأخذ جوجو خفيه ويضعهما جنبا الى جنب بعناية عند حافة المسرح ، قائلا سيجىء آخر •• مثلى •• ولكن بقدمين اصغر من قدمى وسيجعلانه سعيدا » •

ثم ينقلنا الفصل الثانى الى يوم جديد لامعنى له ، والى زمن جديد معاد • لقد انبتت الشجرة الجرداء بضع ورقات تنم عن ربيع لا أهمية لـه •

واذا كان جوجو من بعض النواحى هو الرمز المجسم للمؤمن ايمانا ساذجا بسيطا فان ديدى هو الرمز الحى الذى لايرضى بالتخلى عن هبـة العقل ويرفض فى اصرار ان يكف عن التامل حتى ولو كان الشـك قد أوصله الى حيرة مطبقة • ان ديدى يثير الضحك ولكنه يمس شغاف قلوبنا عندما يبدأ فى مطلع الفصل الثانى يوما جديدا وهو سعيد اذ لا يبدو أن فكره قد بدأ فى اقلاقه بعد • ولهذا فهو يغنى لنفسه اغنية صغيرة عن كلب ضربه الطباخ حتى الموت لأنه سرق كسرة من الخبز • فتهرع كل الكلاب لتبنى للكلب الميت قبرا تكتب عليه هذه القصة • ولكن ما يلبث ديدى ان يتوقف عن الغناء ليتأمل قول الاغنية « وحفـرت للكلب قبرا » وينتابه الصمت لحظة ثم يستبد به الكرب فيروح ويجىء بخطواته القلقة المحمومة • لقد ولت اذن ، راحة البال وانقضت لحظتها • فربما كان هو الكلب الذى يستأهل القبر لسرقته لقيمة من التفكير •

ثم يدخل جوجو مغتما،متهما ديدى بكونه اسعد حالا بدونه·وقد ضرب جوجو كالمعتاد طوال الليل معتدون غامضون ، مما يجعل أمله فى نهار سعيد منهارا فهو يبدأ النهار وقد تعكر مزاجه ، ويبدأ نغمة أكثر يأسا من تلك التى رددها فى الفصل الأول · وهو غير قادر على ان يتجاوب مع حماس ديدى · فالوجود فى تقديره المغيظ كومة من القاذورات · وهو لا يذكر ولا يريد ان يذكر ماذا حدث بالامس ، رغم محاولات ديدى لتذكيره · وينعت ديدى جوجو بما سبق ان سمع بوزو ينعت به لاكى فيقول لـــه « ياخنزير » وثمة شىء آخر قد تغير ، الخفان الآن مناســـبان لقدمـــى جوجو · ولـــكن حتى هذا لا يدخـــل الســـرور على قلبـــه · ويعتـــرف جوجو بأنه ورفيقه يجدان على الدوام شيئا ما ليعطيهما الاحساس بأنهما موجودان · ويسرى ديدى عنه كالمعتاد · ويعثر ديدى على قبعة لاكى ويظل الصعلوكان يتبادلان القبعات الثلاث حتى يلقى ديدى فى النهاية قبعته ويحتفظ بقبعة لاكى · انها قطعة من التمثيل الصامت يرمـــز الى التبادل الابدى للافكار الجوفاء ·

وفى اللحظة التى يبلغ فيها الضجر والرعب بجوجو الحـد الذى يدفعه الى الجنون يعاود لاكى وبوزو الظهور · وقد ارتدى لاكى الآن قبعة جديدة وأصيب بالبكم ، وأضحى الحبل أشد قصرا اما بوزو فقد أصيب بالعمى · وقد ترتب على هذه التغيرات التى طرأت عليهما أن اصبحا تحت رحمة ديدى وجوجو مما يقدم لنا موقفا جديدا · فعندما يصـــطدم بوزو بلاكى يقع الاثنان على الأرض ويصيران عاجزين عن النهوض · فيصرخ بوزو طالبا النجدة ولكن هل يستجيب جوجو وديـدى الى نداء النجدة الذى يصل الى اسماعهما ؟ ومن جديد يجد الصعلوكان نفسيهما أمام شخصين أكثر ضعفا وأكثر تعاسة منهما · والشىء الطبيعى الذى لا التواء فيه هو ان يهرع الاثنان لمعاونة بوزو ، ولكن وزن المضار والمنافع مفيد بدوره طالما ان الانسان حيوان عاقل · ان النمر اما ان يهـرع الى مساعدة قرينه دون ادنى تأمل ، أو ينسل مبتعدا فى أعماق الغابة · وفى كلتا الحالتين يكون مسلكه نهاية للأمر · أما بالنسبة لديدى وجوجو فالأمر جد مختلف ·

وعندما يرفع بوزو عرضه الى مائتى فرنك ينشط ديدى وجوجو لمعاونة بوزو واقالته من عثرته ومن ثم جاءت معاونة ديدى وجوجو مشوبة بالنفعية ولكنها ما زالت معونة على أى حال · وما أن يتبين بوزو أن المكان الذى

يقف فيه بعد اقالته من عثرته هو الأرض حتى يسترد معنوياته ويعاود محاولته لفرض سيطرته على ذينك اللذين احسنا اليه وانقذاه من كبوته ·

والزمن بالنسبة لبوزو الذى اضحى الآن « ضريرا كالحظ » – لا يعنى الا انجرافا لا معنى له ، لأنه لم يعد لديه أى احساس بالاتجاه · أما ديدى وجوجو فلا زال لديهما هذا الاحساس· اذلديهماهدف،فهماينتظران جودو · والانتظار أكثر من أى شىء آخر يمكنهما ان يفهماه ويتحدثا عنه لأن كل شىء بالنسبة لهما يتوقف على جودو · على ان بوزو ولاكى مثالان غامضان غموضا مرعبا · هل يرمزان الى مصير الانسان الممــزق بين ما يريده وما يمليه عليه المنطق ، لأنهما قد سقطا مرة بل لأنه مكتوب عليهما السقوط المرة تلو الاخرى بشيوع متزايد ؟! ان الالتقاء ببوزو ولاكى يورث الجنون ، بل ان ديدى لا يستطيع حتى ان يتأكد من ان بوزو ليس هو جودو المنتظر · لقد اختلط عليه الأمر فتوهم ان بوزو ربما كان هو جودو المنتظر وقد جاء متخفيا · وتحت ضغط المعاناة من عدم القدرة على معرفة الحقيقة يصيح ديدى قائلا « لا استطيع المضى ! » وذلك قبيل ظهور الصبى أو ربما معاودته الظهور ·

ولا تشفى اجابات الصبى غليل ديدى ، وان كان لا يجد مفــرا من ان ينفس عن حيرته باسئلته · ورغم ان الصبى لا يتعرف على ديدى ولا يذكر انه رآه من قبل بل ويقرر انها المرة الأولى التى يأتى فيها برسالة ، فانه يؤكد ، كما اكد هو أو غيره من قبل ، أن جودو وان كان لن يحضر اليوم فانه سيحضر غدا · وعندمايحاول ديدى وجوجو استخدام حزام هذا الاخير ليشنقا به نفسيهما ، فان الحزام ينقطع · ومن ثم يقرران انهما فى الغد سيحضران قطعة من الحبل ويشنقان نفسيهما به لو لم يحضر جودو ·

ولا تنتهى المسرحية بحل تراجيدى بل بمأزق لكوميدى وبوزو سعيد جدا لأنه التقى بشخصين يعتقد ان بامكانه أن يفرض عليهما سيطرته لكن سرعان ما ينهار تصنعه للقوة والسلطان ويبدو ضـــعفه على حقيقته · وذلك عندما يتوسل الى جوجو وديدى ، اللذين يهمان بالرحيل ، ان يبقيا معه قائلا لهما تارة انهما لن يندمــــا على ذلك ، ومذكرا اياهما تـــــارة اخرى بالا يخلفا موعدهما مع جودو الذى يمسك بمستقبلهما بين يديه ، على الأقل مستقبلهما القريب · وهو مهتم جدا بان يلفت الانتباه اليه على الدوام ، فعندما يلقى خطابا يرش حلقه برذاذة ويدعو الجميع الى التطلع

اليه حتى لاكى · على انه ما يلبث ، وقد لفت الانظار اليه ، ان ينسى ما كان على وشك ان يقوله مما يحمله على ان يقلل من قدر نفسه سائلا غيره عما كان يهم ان يقوله · وعندما يخوض جدلا فكريا يركبه الغرور ·

وبالطبع يستبد بجوجو وديدى حب الاستطلاع عن حقيقة لاكى · فيخبرهما بوزو انه يود ان يتخلص منه ولكن « الحقيقة انك غير مستطيع أن تقصى مثل هذه المخلوقات عنك · أفضل شيء هو ان تقتلها » · وإذ يسمع لاكى هذا الكلام ينخرط فى البكاء فيعلق بوزو على ذلك قائلا : « الكلاب الهرمة اكثر كرامة » · ومع ذلك فانه يعطى جوجو منديلا ليمسح به دموع لاكى · ولكن جوجو لا يتلقى من لاكى جزاء على ذلك سوى ركلة عنيفة فى قصبة رجله لأن لاكى لا ينتظر العزاء الا من سيده بوزو أما شفقة غريب جاهل مثل جوجو فانها مجرد اهانة · أو ربما لأن جوجو قد اكل العظام التى تبقت من وجبة بوزو ، رغم انها اصلا من نصيب لاكى ·

ويتولى بوزو التعليق على بكاء لاكى قائلا ، « ان دموع العالم لاتتغير من حيث الكم · لأن مقابل كل من يشرع فى البكاء هناك من يتوقف عنه فى مكان ما · ويصدق هذا بالنسبة للضحك ايضا «يضحك» دعنا لا نتكلم بالسوء عن جيلنا ، انه ليس اسعد من الاجيال السابقة بأى حال « برهة صمت » دعنا لا نتكلم بالخير عنه أيضا · « برهة صمت » دعنا لانتكلم عنه على الاطلاق » ·

وتناسب هذه النظرية بشكل رائع منهج المسرحية كله · فبالنسبة لكل فكرة من افكارها ولكل احساس من احاسيسها هناك فكرة واحساس مضاد · ويذكرنا هذا بمنطق هيجل فى التوفيق بين الاضداد حتى يصل الى المدلول المطلق · ولكن ما جدوى هذا المنطق طالما ان المطلق لا يعدو ان يكون فرضا من الافتراضات هو مجيء جودو ؟ ·

وبوزو مخلوق ذو نزوات وليس له ضمير ولا حساسية ولا ذكاء الا ما ابتزه من لاكى الذى نرى سوء حاله · وتنطبق معادلة بوزو هنا تماما عليه بدوره ان الذى يمتلكه فعلا هو القوة التى يستخدمها لاشباع شهواته ، ولكن عندما تتقدم بنا احداث المسرحية نتبين ان قوته جوفاء تماما مثل ادعاءاته ويتسلل بصيص من النور الى ضمير بوزو من آن الى آخر مما يثير جزعه من فراغ ذاته · وكان هذا خطأ لاكى لأنه قد أعاده الى عالم الفكر والى كل نتائجه المؤرقة وقد بدا كل ما أمكن للاكى ان يقدمه ممتعا فى أول

الأمر • ولكن كلما اقترب الأمر من النهايات القصوى اضحى لايطاق ، حتى ان بوزو يريد الآن التخلص من المتسبب فى عذابه ، رغم انه غير قادر ان يفعل ولا حتى ذلك أيضا •

ومن ثم كانت أتعس لحظات بوزو واشدها ايلاما على نفسه اللحظات التى يقدم فيها لاكى على التفكير • واذا كنا نرى بوزو قد تنازل وامر لاكى بالتفكير بصوت عال ، فذلك على مضض نزولا على طلب جوجو وديدى اللذين يدين لهما بما فعلاه من أجل رفع روحه المعنوية • ولهذا فهو يقدم من اجلهما على التضحية الهائلة ويأمر لاكى بأن يفكر بصوت عال • ان هذا أكبر ما يمكن لبوزو ان يقدمه مادام ليس لديه أى شىء ذاتى جدير بأن يهدى على أن لاكى يرقص فى أول الأمر • لقد الف ان يقفز هاربا قبل ان يستحوذ عليه بوزو اللعين • أما الآن فهو كالمذبوح يرقص من الألم • ومن ثم يقدم على التفكير • على أنه لابد أن يلبس قبعته حتى يفكر • وربما رمزت القبعة الى التراث الفكرى الموروث عن القديم والذى لم يعد له جدوى تذكر الآن • على أى حال ، فان تفكير لاكى جد مؤلم حتى ان الآخرين يضطرون الى القائه أرضا ويجثمون عليه لوضع حد لنوبته الفكرية • بل ويدوس بوزو على القبعة المنحوسة • والحديث الطويل الذى يجهر فيه لاكى بأفكاره أمر لا يطاق • ويتألم منه بوزو كما يتألم الشيطان اذ يرى أمامه شهيدا مصلوبا • ويستحوذ الحديث على انتباه جوجو وديدى فى أول الأمر كما تستحوذ لعبة جديدة على انتباه طفل صغير ، ولكن ماتلبث اعصابهما ان تتزلزل • اما الجمهور فيستغرقه اداء لاكى المضحك ويلهيه عن عدم فهمه معنى مايقال •

ومع انه لا يسمح للاكى بأن يكمل تفكيره الا أنه يبين بجلاء انه انما يقترب من نبوءة بزوال العالم • ويعتبر البيان الذى أدلى به لاكى انكارا لنظرية القرن التاسع عشر فى التقدم والنزعة التعقلية • ان العلم والفكر لايمكن ان ينتهيا الا الى التخبط والتناقض عندما تعالج المشاكل الاساسية •

وعلى أثر التوصل الىّ وقف لاكى عن المضى فى عملية التفكير بصوت مسموع يكتشف بوزو انه فقد ساعته • واذ يدمر التفكير وتكاد تزول الذاكرة يفقد الزمن كنهه ويتوقف تبعا لذلك أيضا الفرار الآلى الذى تفره الساعات من فراغ الازل • وعندما ينحنى جوجو وديدى ليلصقا اذنيهما الى جسد بوزو بحثا عن الساعة لا يسمعان الا نبضات قلبه • وعندما يخبرانه بذلك يجيب قائلا انها « اللعنة » ! ولا عجب فى خضم

هذا العدم ان يظن ديدى بعد رحيل بوزو ولاكى انه هو وجوجو قد رأياهما من قبل ، أو رأيا شخصين شديدى الشبه بهما • ولكن جوجو لا يذكر من الأمر شيئا بالطبع •

وفى النهاية يصل الصبى للابلاغ بأن جودو لن يحضر هذه المرة • وكان الصبى يتردد لفترة قصيرة من الوقت فى الدخول الى المسرح خوفا من بوزو ولاكى • ويعيد مرأى الصبى الى جوجو قلقه وعذابه بعد ان أمكنه لفترة قصيرة من الوقت ان ينسى تعاسته ، لأن من يرى بلوى غيره ـ كما تقول الحكمة الشعبية ـ تهون عليه بلواه • ومن استجواب ديدى للصبى نعرف انه يرعى الماعز للسيد جودو ، وان سيده يضرب أخاه دونه ، وانه لا يعرف ما اذا كان سعيدا أم غير سعيد ، وانه ينام فى مخزن التبن مع أخيه • وبمجرد ان يفرغ الصبى من ابلاغ رسالته ويجرى خارجا يهبط الليل •

بوزو : « يستشيط غضبا فجأة » ألا تفرغ من ازعاجى بزمنك اللعين ؟ انه أمر غير معروف متى ! متى ! يوما ما ، أليس فى ذلك الكفاية لك ، يوما ما تماما كأى يوم آخر ، اضحى هو ابكم ، يوما ما اصبحت انا اعمى، يوما ما سنفقد السمع ، يوما ما نولد ، يوما ما نموت ، ذات اليوم ، ذات اللحظة أليس فى ذلك الكفاية بالنسبة لك ؟ « اكثر هدوءا » •• ضياء النهار يسطع برهة ، ثم يخيم الليل من جديد •

ويتوهم المرء على أنه يمكنه أن ينتقل من مرحلة نزواته الذاتية الى مرحلة من الحقائق الموضوعية ويصيح استراجون بلوعة : « اننا على الدوام نجد شيئا ما ، أليس كذلك يا ديدى ، يعطينا الاحساس باننا على قيد الوجود ؟ » ومن ثم تكون هذه الموضوعية امتدادا فكريا للنزوات الذاتية • ويطابق هذا القول ذلك السعى العقيم للتوصل الى القوانين التى يرسى عليها معنى الوجود•كما يقضى ما فى الانسان من قصور على الأمل فى المعرفة الحقة وفى الخروج من حيرة الانتظار • ثم ان الهرب من مرارة الانتظار يضحى بدوره حلما مستحيل المنال وتشير محاولات الانتحار البائسة المتكررة من جانب الصعلوكين الى ما فى القلوب والعقول من مرارة وتعاسة وشقاء •

ومن الصفات البارزة لمسرحية « فى انتظار جودو » البساطة الشاملة • فالمكان بقعة جرداء كدرة ليس بها الا شجرة وحيدة أشبه ما تكون بمشنقة تدعو عابرى السبيل الى التفكير فى الأقدام على الانتحار •

وهذا المكان ليس مكانا بعينه ، انه أى مكان مجرد من تفصيلاته • وربما كانت صفته الاصولية انه المكان الذى لا يمكن ان يوجد فيه السيد جودو • وعندما تنبسط امامنا احداث المسرحية نتبين ايضا انه المكان الذى لـن يجيء اليه السيد جودو ابدا • وتذكرنا الوحدة المكانية المسـتخدمة فى المسرحية باستعمال جان بول سارتر للوحدة المكانية فى مسرحية « الغرفة المغلقة » أن المكان فى مسرحية سارتر غرفة جلوس لاتقوى الشخصيات على الخروج منها • والمكان فى مسرحية بيكيت هو بقعة ما على طريق خاو لا يجد عابر السبيل لديه القدرة على مغادرتهـا • وتماثل عبـارة « هيا ، فلننصرف » عند بيكيت عبارة « حسنا ، فلنستمر » عند سارتر • ان كلا من المكانين نوع من السجن ، وان كان سجن سارتر غرفة ذات جدران ، أما سجن بيكيت فمكان مقفر لا أسوار له •

أما الوحدة الزمانية للمسرحية فهى يومان ، ولكنها يمكن أن تكون أى عدد من الايام فى حياة أى منا • والزمن مرادف لما هو مذكور فى عنوان المسرحية ، انه عملية انتظار لا تنتهى ولكنها تبدو من جديد بشكل خفى كل يوم • واذا كان الانتظار ينطوى على حركة فهى حركة دائرية • ان كل يوم عود الى اليوم السابق • لاشيء يكمل لأن ما من شيء يمكن اكماله • وليست نهاية المسرحية نهاية بل بداية اخرى ، ويسـأل فلاديمير صديقه : اذن هلا مضينا ؟ ويجيبه استراجون : هيا بنا ولكن لا تبـدر من ايهما ايـة بادرة للتحرك • ويسـدل الستار على وقفتهما الجامدة • وقد اعطيت نظريـات أريبة كثيرة لتفسـير شـخصيات بيكيت هذه • على ان بيكيت من ناحيته قد أنكر كل النظريات التى تنسـب الى مسرحيته طبيعة رمزية أبعد مغزى من احداثها • ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة ان من غير المجدى التقصى عن مفاد هذه الحلول المفسرة ازاء هذه المسرحية المحيرة المحكمة الصـنع والتى لا تقف فى حقيقتهـا عند حد التعبير عن مأساة صعلوكين •

والواقع ان مسرحية « فى انتظار جودو » تقوم على ظاهرة انسانية عميقة هى الحاجة الى الايمان بشيء ما • ان الانسان ينتظر • ويعرف كيف ينتظر مهما اعترضت طريقه المثبطات • ولا شك ان هذا الطابـع الانسانى المتصف بالشمول والعمومية المتجاوز لحدود الاقليمية والمحلية يرفع المسرحية الى مصاف الاعمال الفنية العالمية التى تخاطب العقول فى كل وقت وفى كل مكان • وهى تخاطبها بأمر ليس غريبا على الانسانية فى كل جيل وفى كل مجتمع منذ أن وجد آدم نفسه وقد ألقى به على قارعة

طريق الحياة الطويل الذى يقطعه وزاده الايمان بأن نهاية المطاف جنة لمن حافظ على العهد وجحيم لمن نكص عنه ·

وبالرغم من تعبير الاسى الذى يخيم على المسرحية فان بيكيت لا يستعمل للبلوغ الى ذلك الا كلمات دارجة بسيطة شائعة · ولكنها تفقد مدلولاتها العادية لتصير نغمات فى لحن حزين · وتحقق المهارة التى كتبت بها هذه المسرحية الاحساس الشعرى من خلال لاشىء ان الحوار لاشاعرية فيه ومع ذلك يضحى اغنية مسحورة · ولا ترد كلمة الياس على لسان أى من أشخاص المسرحية ولكنه يعم المسرحية كلها ويترجمه ذلك القصور فى الحركة وعجز الصعلوكين عن عدم انتظار جودو رغم ان السيد جودو لا يجىء ·

وليست اللغة عند بيكيت تعبيرا عن مضمون واداة بينة للتفاهم · بل هى شىء معتم غامض ومجردة عن رسالتها · وتستخدم فحسب لاثارة المشاهد ، وحمله على استنكارها ، ودفعه الى الاستغناء عنها بقدر الامكان ، واحلال صمت أكثر تعبيرا وصدقا محلها · ولهذا نرى بيكيت تارة يفرغ الكلمات من كل معنى ، وتارة ينطق الشخصيات بعبارات ليست حية تماما ولا ميتة تماما بل جامدة · انها لغة كانت حقيقة فى وقت من الاوقات ولكنها لم تعد كذلك الآن ، مادام انها فى واد وحقيقة الشخصيات الناطقة بها فى واد آخر · كما يعمد بيكيت أيضا الى عبارات كل منها ذات معنى منطقى فى حد ذاتها ولكنها متى صفت الى جوار بعضها هدمت كل منها الأخرى ·

واذا كان بيكيت يختزل الافكار الى نكات ، فان هذه النكات ذات معنى مزدوج · وفكاهاته مؤقتة الأثر لأنها تفتح الطريق على الدوام الى اليأس الفكرى · فلا يصلح الهزل الا لمعالجة المثالب السطحية فى الغالب ومن ثم لا تلبث المعالجة الهزلية لمشكلة من المشاكل المتأصلة فى الضمير الانسانى ان تتحول الى تراجيديا رغم مظهرها الهزلى · ولعل قتامة الموضوع الذى يختاره بيكيت هو الذى يحمله على ان يخفف من حدتها بالمعالجة الهزلية · فمن أصوليات التراجيديا ان المشاهد ينخرط فيها ويعتقد ، اعتقادا مؤقتا على الأقل ، ان مأساته هى التى تدور على خشبة المسرح · على انه لما كان بيكيت يبغى من المشاهد الا يندمج فى المأساة فتملك عليه حواسه ، بل ان يتابعها متابعة عقلية فانه يلجأ الى المعالجة الكوميدية ايضا ، لأن الكوميديا اكثر عقلية من التراجيديا · ففى

التراجيديا تلعب عواطف المشاهد دورا هاما ، اما فى الكوميديا فــان الورطة الدائرة امام المشاهد هى ورطة شخص آخر ٠

ولقد لقيت مسرحية بيكيت الأولى نجاحا لم يلقه أى من اعماله السابقة رغم انها كانت أولى محاولاته فى الكتابة المسرحية ٠ وقد ذاع صيتها بسرعة لم تألفها اية مسرحية معاصرة أخرى ٠ فقد قدمت فى لندن عام ١٩٥٥ وفى نيويورك عام ١٩٥٦ وعرضتها احدى محطات التليفزيون الاميريكية عام ١٩٦١ على ملايين من النظارة ٠ كمــا تداولتها المســارح الفرنسية والألمانية ٠ وترجمت الى عديد من اللغات ٠ (راجــع مقالتنا بعنوان « مسرح صموئيل بيكيت » بمجلة « الآداب » ــ يولية ١٩٦٣ وكانت أول تعريف فى العربية بهذا الكاتب العالمى) ٠

ثانيا : « نهاية اللعبة »

أما مسرحية صمويل بيكيت الثانية « نهاية اللعبة » فقد انجزها فى يوليو عام ١٩٥٦ ونشرت فى فبراير عام ١٩٥٦ ومثلت أول مرة فى باريس فى مايو من العام ذاته ٠ وقد كتب بيكيت « نهاية اللعبة » بالفرنسية أول الأمر ــ شأنها فى ذلك شأن مسرحيته الاولى ــ ثم ترجمها بنفســـه الى الانجليزية بعنوان « لعبة النهاية » ٠

ويفيد عنوان المسرحية مواجهة النهاية التى هى الخط الرئيسى فىمسرح بيكيت ٠ ولا يكاد شىء يحدث فى المسرحية ٠ فكل شىء ممكن الحدوث قد حدث فعلا من قبل وانتهى ٠ والعالم قد دمر على نحو غامض ، ربما من جراء تفجير ذرى ٠ والذى يعنى بيكيت فى المســـرحية هو التعبير عن الاحساس بانتهاء اللعبة لا بحكاية احداثها ٠

وفى هذه المسرحية ايضا شخصيتان ثانويتان هما نــاج ونيــل ، وشخصيتان رئيسيتان تقومان بأغلب الحوار هما هام الضرير المشلول الذى يلازم مقعده ذا العجلتين ، وكلوف تابعه ، أو ربما ابنه ، الذى لا يقوى على مفارقته ٠

ويشبه هام المقعد فى كرسيه ذى العجلتين بوزو ، ولكن مرافقـــه كلوف لا يشبه لاكى وينبىء بأن هذه المسرحية مختلفة عن سابقتها ، فهو قادر على أن يتلقى اوامر معينة والا ينفذها ٠ ولكن اذا كان كلوف قادرا على ان يتمرد على هام ، الا أنه فى الوقت ذاته يجد نفسه منساقا الى الانصياع له فى النهاية دون أن يدرك لذلك سببا ٠

وغير واضح ما اذا كانت شخصيات « نهاية اللعبة » على قيد الحياة ام انها فارقت الحياة فالحياة والموت فى هذا المسرحية متداخلان كل التداخل ٠ ويقول هام فى هذا الصدد « الطبيعة قد نسيتنا » ويوافقه كلوف قائلا : « لم يعد للطبيعة وجود » الا أن هام يستدرك قائلا : « لم يعد للطبيعة وجود ! انت تبالغ ٠ ولكننا نتنفس ونتغير ! اننا نفقد شعرنا وأسناننا ! ونضارتنا ! ومثلنا ! » ٠

ويقول كلوف فى موضع آخر عن نيل انها « ليس لها نبض » كما يقول عنها هام « ٠٠ كانت بشوشة ذات مرة ، مثل زهرة الحقل » فيرد عليه كلوف قائلا : « كنا نحن ايضا بشوشين — ذات مرة ٠ من النادر الا يكون المرء بشوشا — ذات مرة » ٠ وبعد برهة صمت يقول له هام : « اذهب ، وانظر اذا كانت ميتة » فيمضى كلوف ويرفع غطاء علبة نيل وينحنى لينظر الى داخلها ويقول بعد برهة صمت : « يبدو انها كذلك » فيسأله هام عن ناج فيرفع كلوف غطاء علبة ناج وينحنى ناظرا فى داخلها وبعد برهة صمت يرد عليه قائلا : « لايبدو عليه كذلك » ويغلق الصندوق ويرفع قامته ٠ فيسأله هام« ٠٠ماذا يفعل؟» فيرفع كلوف غطاء ناج وينحنى ناظرا الى داخله ٠ وبعد برهة صمت يجيبه كلوف قائلا : « انه يبكى » ويغلق الصندوق ويرفع قامته بينما يجيبه هام قائلا : « اذن ، فهو حى » ٠

ويعبر كلوف طوال المسرحية عن رغبته الملحة فى الرحيل ٠ وعندما طلب من بيكيت ان يلخص مسرحيته الجديدة تلك أوضح انه فى حين ان الكل يتوقع فى مسرحيته الاولى وصول جودو فانهم فى المسرحية الثانية ينتظرون رحيل كلوف ٠ وبينما تدور المسرحية الأولى حول الانتظار ، فان نهاية اللعبة تقوم على الرحيل ، على الخروج من الباب ٠

ورغم ان كلوف قد نوى الرحيل وتأهب له الا انه لا يقوى على الخروج وعندما يسدل الستار يبقى واقفا بلا حراك عند عتبة الباب ٠

ويسيطر علينا طوال « نهاية اللعبة » احساس باننا نرقب نهاية شىء ، ربما كانت نهاية الجنس البشرى ٠ فكل الحركة قد ابطأت ٠ هام مشلول ويلازم مقعده ٠ وكلوف يسير بصعوبة ٠ وكل من ناج ونيل فاقد الساقين ويرقد فى صندوق لا يقوى على مغادرته ٠ وكل من الشخصيات الأربع لا يضمر مودة للآخرين ٠ بل يخيم عليهم الحقد والاثرة والغلظة ٠ ناج ونيل يعتمدان على هام فى طعامهما ٠ وكلوف الابن المستعبد على استعداد لأن يقتل اباه هام لو عرف كيف يفتح قفل الدولاب الذى خزنت

فيه البقية الباقية من كسر الخبز الجاف · ولدى كل منهم بقايا حلم أو أمل يحاول عبثا ان يبلغه الى الآخرين ويحكيه لهم · فناج يحادث نيل عن نزهة فى بحيرة كومو والحادثة التى احالتهما الى حطام · ويمضى هام فى سرد قصة من نسج خياله · اما كلوف فيشير باستمرار الى رغبته الملحة فى الرحيل الذى يعرف انه أمر مستحيل فى الواقع ·

والغرفة التى تدور فيها أحداث المسرحية تشبه القبر · تطل احدى نافذتيها المرتفعتين على بحر لا شاطىء له والاخرى على أرض جرداء أين تدور احداث هذه المسرحية اذن ؟ غير واضح تماما هل تدور على ظهر الأرض أم فى مكان آخر من الكون · وقد قيل الكثير فى تفسير مشـــهد المسرحية من قبل النقاد ، وقال البعض منهم انه يصور البقايا المخيفة لعهد ما بعد القنبلة الذرية ·

وقد عنى بيكيت فى مسرحيته هذه كما هى عادته بأن يحدد بدقـة كبيرة ـ كما لو كان يكتب مقطوعة موسيقية ـ أين يجب أن يسكت الممثلون ومن شأن مراعاة تلك الوقفات فى اداء هذه المسرحية ان يزيد من مرارة الانتظار ، ومن فراغ الوجود ، ومن توقع الانهيار · فلحظات الصـمت العديدة التى تتخلل الحوار تنبض بالقلق والكرب اللذين يمزقان كلا من الشخصيات الأربع ، وتزيد من عرى الكلمات ذاتها عندما تخرج من أفواه الشخصيات لتنتهى سريعا الى هوة السكوت ·

والواقع ان الاحساس بالعذاب الذى يثيره صمويل بيكيت فى «نهاية اللعبة » هو شىء بالغ القسوة والروعة فى آن واحد · ويقول هام بعـد برهة صمت « ليلة أمس رأيت ما بداخل صدرى · كانت هناك قرحـــة كبيرة ·· » ويمضى هام يسأل كلوف ملحا طوال المسرحية عما اذا لم يكن قد حان الوقت لكى يعطيه المسكن ويجيبه كلوف بعنف كلا ، ان الوقت لا زال مبكرا على مجىء اللحظة ·

هام ـ ألم يحن الوقت لمسكن الامى ؟

كلوف ـ بلى

هام ـ آه أخيرا ! اعطنى اياه ! بسرعة ! « برهة صمت » ·

كلوف ـ لم يبق من مسكن الآلام شىء · « برهة صمت » ·

هام ـ « جزعا » ··· لم يبق من مسكن الآلام شىء ؟

كلوف ــ لم يبق من المسكن شيء · انك لن تحصل ابدا على مسكن للألم بعد الآن · « برهة صمت » ·

هام ــ ولكن العلبة المستديرة الصغيرة · لقد كانت مليئة !

كلوف ــ أجل ، ولكنها الآن خاوية ·

اذن ، فمسكنات الآلام تنتهى من علبها الصغيرة وينضب معينها بينما الآلام لا تنتهى وتمضى تقطع الاوصـــال الى ما لا نهاية · وعندما يصرخ هام فى كلوف قائلا وقد عرف ان العلبة الصغيرة قد خوت وانـه لن يعطى مسكنا بعد ذلك : « ماذا سأفعل ؟ » يجيبه كلوف : « هل حلقك ملتهب ؟ « برهة صمت » هل تود قرصا من السكر ؟ « برهة صمت » يا للأسف » · وما أشد ما فى هذه الاجابة من سخرية مرة حادة · هام تقطعه الآلام ، بينما الذى يعرض عليه هو قطعة من السكر ، قطعة من السكر لا نفع فيها ·

ولكن ما هو التقدير الميتافيزيقى للشقاء الانسانى ؟ هل للشـــقاء الانسانى مقاييس معينة ؟؟ فلنستمع الى هام وهو يحكى لكلوف العذاب الكبير ··· « بعد برهة صمت ــ بحماس من يدلى بنبوءة » يوما ما ستصبح أعمى · ستجلس هناك كومة من اللحم فى الفضاء ، فى الظلام ، الى الأبد ، مثلى · « برهة صمت » يوما ما ســـتقول لنفسك ، انا متعب ، سأجلس ، سأذهب وأجلس ، ثم ستقول أنا جائع ، سأنهض لاحضر شيئا آكله · ولكنك لن تنهض · ستقول ، كان يجدر الا أجلس ، ولكن طـــالما جلست فلأظل جالسا وقتا أطول بعض الشىء · ثم انهض وأجلب شـيئا آكله · ولكنك لن تنهض · ولن تجلب شيئا تأكله ابدا · « برهة صمت » ستنظر الى الحائط برهة ، ثم ستقول ، سأغمض عينى ، ربما حصـــلت على بعض النوم واحسست بأننى احسن حالا على أثر ذلك·وستغمضهما وعندما ستفتحهما مرة اخرى لن يكون ثمة حائط بعد ذلك·« برهة صمت » سيكون من حولك فراغ لا نهائى ، كل الموتى الذين بعثوا من كل العصور لن يملئوا الفراغ ، وهنا ستكون انت مثل حفنة من التراب وسط الخلاء · « برهة صمت » أجل يوما ما ستعرف ما هو الأمر ، ستكون مثلى ما عدا انه لن يكون ثمة أحد معك ، لأنك لم تشفق على أحد ، ولانه لن يكون هناك أحد قد ترك لكى تشفق عليه · «برهة صمت » ··· » ثم لنستمع الى هام ذاته يصيح وقد ضايقه برغوث : « برغوث ! هذا فظيع ! يا له من يوم ! » وتقول نيل فى هذا المقام «ليس ثمة ماهو أكثر اثارة للضحك من الشقاء ·

انا اجزم لك بذلك لكن ــ ·· أجل ، أجل ، انه أكثر الأمور إثارة للضحك فى العالم · ونحن نضحك ، ونضحك بعزم فى البداية · لكن الأمر هو ذات الشىء دائما أجل ، انه مثل القصة المضحكة التى سمعناها مرارا ، ومازلنا نعتبرها مضحكة ، ولكننا ما عدنا نضحك » ·

اننا نتحدث عن الشقاء الانسانى : ولكن هل معنى ذلك ان هناك سعادة حقا ؟ ان السعادة أمر لا وجود له بالنسبة للانسان · ولكن ما السبب فى ان الانسان يشقى ؟ يقول الحكماء انها الخطيئة ·· خطيئة ما ارتكبها الانسان فى وقت من الأوقات · ان الانسان مطارد بشبح تلك الخطيئة · ويجب ان يشقى حتى يسدد دين تلك الخطيئة ·

والانتحار كمخرج مرفوض مرة أخرى · هذه المرة خوفا من ان يحيله الضجر الى شىء سخيف · وهو ما يفصح عنه هام عندما يقول « مع ذلك أتردد ، فى أن ·· ان انهى الأمر · أجل ·· حان الوقت لانهائه · ومع ذلك أتردد فى ان ·· (يتثاءب) ·· ان انهيه » · ويحيل عقم الحياة وجود الاشخاص وايامهم وحركاتهم الى موت على من الوقت · ويتردد هذا فى عبارات هام وكلوف · وعندما يسأل هام كلوف « ماذا جرى ؟ » يجيبه « شىء ما يمضى فى طريقه المرسوم » هذه هى اللعبة التى كنا نلعبها أمس ونلعبها اليوم وسنلعبها غدا ·

هام ــ أمس ! ماذا يعنى ذلك ؟ أمس !

كلوف ــ يعنى ذلك اليوم الفظيع الكريه ، منذ زمن بعيد ، قبل هذا اليوم الفظيع الكريه ·

ولقد واجه صمويل بيكيت الأمر فى هذه المسرحية بشكل مباشر أكثر مما واجهه فى مسرحيته الاولى ولهذا فان القيمة الفنية للمسرحية الأولى أكبر من حيث انها تثير فى النفس قسطا أعظم من التساؤل بسبب تجريديتها الأوفى · ولكن تأثير « نهاية اللعبة » على أى حال تأثير مدمر ويتعدى تأثير المسرحية الأولى · ان بيكيت ينجح فى ختام المسرحية فى ان يترك فى اعماقنا هوة سحيقة من المرارة والاسى · وهو يستعمل فى هذه المسرحية كلمات تصل الى حد السخف كالبراغيث والبسكويت والجرذان ، ولكنها تفضى نتيجة لصنعة اريبة الى أن تترك فى قلوبنا احساسا بالحزن والانقباض ، بل والرغبة الملحة فى البكاء · ان تلك الكلمات كالعطن الذى ينخر رويدا رويدا فى البناء المشيد حتى يتآكل ويهوى فى لحظة ما ·

وينسج لنا بيكيت فى « لعبة النهاية » لغزا ليس فى متناول أى كاتب مسرحى معاصر . وتعتبر هذه المسرحية المتناهية القتامة البالغة التجريد تجربة مسرحية فريدة . واذا جاز ان توصف مسرحيـة « فى انتظـــار جودو » بأنها « دراسة يائسة عن الأمل » فلا مفر ـ على حد قول الناقـد جون جاسنر فى كتابه « المسرح عند مفرق الطرق » ص ٢٥٦ وما بعدها ـ من ان توصف « لعبة النهاية » بأنها « دراسة يائسة عن اليأس » .

ثالثا : « الشريط الأخير »

أما « الشريط الأخير » فهى مسرحية قصيرة ذات طابع قمىء متعطن بطلها الوحيد كراب وهو كهل بليد قصير النظر ضعيف السمع يعانى من مرض فى الامعاء . ويسترجع ذكرياته القديمة عن طريق الاستماع الى أشرطة تسجيل . وهى ذكريات غامضة تافهة لاتعـــرض كاملة بل فى عبـارات مبتورة ..

ويقول كراب : « كريهة هى هذه الذكريات التى استخرجها من قبورها لكنى لكثيرا ما أجدها نافعة قبل ان اندفع الى جديد .. من العســـير ان أصدق اننى كنت يوما ما ذلك الولد الابله .. هذا الصوت يا يســـوع ، وهذا الطموح .. وهذه القرارات .. وماذا بقى من كل ذلك البؤس ؟ .. (منشدا) الظلال تهبط من جبالنا ، وزرقة السماء سوف تســـتحيل الى عتمة ، والجلبة تخمد فى حقولنا ، وكل شىء سرعان ما سيرقد فى سلام » .

لقد مات أبوه ولحقت به أمه بعد فترة من الترمل . وثمة علاقـات غرامية سرعان ما يعتورها الفتور ويستبد بها الملل والسأم ، « ... كنت منشغلا برمى الكرة الى كلب صغير أبيض . هذا حدث بالصدفة . رفعت رأسى ، الله يعلم لماذا ، واذا بالأمر قد قضى .. لبثت هناك بضع لحظات أخرى جالسا على الأريكة ، والكرة فى يدى ، والكلب يعوى مومئا بقدمه ملحا فى طلبها . « برهة صمت » وفى النهاية اعطيته اياها ، فأخذها بين أنيابه برفق ، كانت كرة صغيرة من المطاط رثة قاتمة ممتلئة مكتنزة « برهة صمت » سأحس بها فى يدى حتى يوم مماتى .. « برهة صـــمت » كان بامكانى ان احتفظ بها لنفسى . « برهة صمت » لكنى اعطيتها للكلب . « برهة صمت » .. ان الذى رأيته فجأة فى ذلك الوقت هو ان العقيدة التى سارت على هديها كل حياتى ، الا وهى « يوقف كراب جهاز التسـجيل بصبر نافذ،ويطلق البكرة الى الامام.ثم يدير الجهاز» ... صخور ضخمة

من الجرانيت ، والزبد يتدفق فى ضـــوء المغارة ، ومقياس الريح يدور كالمروحة · لقد وضح لى أخيرا ان الظلام الذى دأبت دائما على طـرده انما هو فى الواقع افضل ما عندى ·· ولكن من تحتنا كان كل شـــىء يتحرك ، ويحركنا ، فى رفق ، من أعلى الى اسفل ، ومن جانب الى آخر » ·

ويعلق كراب على ذكرياته القديمة فى موضع آخر من الشريط قائلا : « فرغت الآن من سماع هذا الولد الابله الذى احسبنى كنت اياه منـــذ ثلاثين سنة مضت · من الصعب أن اصدق أننى كنت يوما ما على هذا الحد من الحماقة · هذا ، على الأقل ، قد انتهى ، والحمدلله · « برهة صمت » ·· لعل احسن سنواتى قد انقضت ، الايام التى كانت ولا تزال أمامى فيها فرصة للسعادة ، لكنى ما عدت أريدهـــا لو اتيحت لى · لا أريدها الآن ، وفى أعماقى هذه النار · لا ما عدت أريدها · « يظل كراب جامدا شاخصا الى الفراغ أمامه ، ويواصل الشريط دورانه فى سكون » ·

رابعـا : « الايام السعيدة »

ولننتقل الآن الى مسرحية بيكيت « الأيام السعيدة » التى قدمت أول مرة فى ١٧ من سبتمبر عام ١٩٦١ على مسرح « شيرى لين » بنيويورك ··

وعندما يرفع الستار عن الفصل الأول نرى وينى غارقة فى سباتها · وهى سيدة فى منتصف عمرها ترتدى ثوبا عارى الصدر ، ومدفونة حتى وسطها فى رابيـــة من الأرض ويحيط بها قليل من العشـــب الجاف ، وتصليها شمس حارقة ·

ويعيش زوجها ويللى خلف الرابية فى جحر صغير يخرج منه بين الفينة والفينة واضعا على رأسه قبعة من القش المنقوش وممسكا فى يده جريدة أصفر لونها · وهو يخرج ليأخذ حماما شمسيا موليا ظهره للنظارة ولوينى ·

وبعد أن يبدو لنا أنه قد مضى ردح من الوقت يتناهى الى اسماعنا جرس مجلجل · لقد آن الآوان للاستيقاظ وليبدأ يوم ســـعيد جديد · وتمضى وينى فى الكلام طوال الفصل الأول دون مقاطعة من أحد · وتبدأ اليوم بأن تنظف اسنانها بالفرشاة فى عناية فائقة ثم تمضـــى منقبة فى

حقيبة سوقية سوداء ضخمة ملئت جزافا بأشــياء ذات صــليل ، من ضمنها مرآة يدوية صغيرة ومسدس • ولا يتعدى ما تفعله محاولة الاتصال بزوجها الصموت دون جدوى ، والاحتفاظ بروحهــا عالية وان كانت لا تنجح فى ذلك على الدوام ، والاشتياق الى صوت الجرس الذى يؤذن بانصرام يوم آخر مما يسمح بالتردى فى النوم الذى يضع حدا للاحساس بالحلقة المفرغة التى يدور فيها النهار •

وعندما يرفع الستار عن الفصل الثانى نرى وينى وقد دفنت الآن حتى العنق على أن موقفها من الحياة يظل بلا تغيير ، فتمضى على مــا كانت عليه أمس • وذلك حتى عندما تتاح الفرصة لبعض الحركة بظهور ويللى فى ثياب وقــور وقد وضع على رأسه قبعة عاليه ، محاولا ان يتسلق الرابية على أربع فى مشقة وعناء •

ويشبه تأثير « الايام السعيدة » تأثير قطعة موسيقية ، ذلك انها لا يمكن ان تحلل تحليلا منطقيا فى جزئياتها بل هى توقظ الاحاســيس والمشاعر بصياغة من نوع المعادلات الحسابية • والواقع ان البحث عن معانى هذه المسرحية يوقعنا فى حيرة لا نهاية لها • هل تقصد تعذر التفاهم بين البشر ؟ هل تقصد الرعب من الحياة على وجه الاطلاق ؟ هل تقصد المقاومة التى تخوضها الروح الانسانية فى ظروفها العصيبة ؟ هل تقصد الازدراء بالجلد الانسانى والسخرية منه ؟ أم انها تقصد الليل الطويل الذى نلمح من خلاله بصيص الفجر البعيد ؟ الواقع ان المسرحية لا تقصد شيئا معينا بالذات بل هى تثير الخواطر فحسب بصدد هذه الموضوعات وغيرها •

وفى لحظة نشعر بالعطف على وينى فى وحدتها وتعطشــها الى الامان • انها تعرف ان ويللى ليس لديه شىء يقدمه لها ، بل انها ما عادت تقوى على رؤيته ، ولكنها مع ذلك تحس بنوع من الراحة الغامضة من مجرد وجوده على غير مبعدة عنها • لم تنتقل الى التساؤل كيف أمكن لويللى ان يرتبط بزوجته وينى طيلة هذا العمر • وفى النهاية عندما يجاهد ويللى صاعدا الرابية اليها نلحظ ان أقرب الاشياء الى متناول يده هوالمسدس ، بينما لا تزال يدا وينى حتى هذه اللحظة مدفونة تحت السطح • ونتساءل عجبا عما اذا كانت القبعة العالية التى يرتديها ويللى هى قبعة زفاف أم قبعة جناز ؟ هل هو يحب وينى أم يكرهها ؟ هل هو يحاول تخليصــها من تعاستها أم تخليص نفسه منها ؟ من الممكن ان نفترض ان كل ذلك جائز ، فما من شىء — فى نظر بيلكيت — مؤكد فى الحياة ، وما من شىء موجود الا ونقاه ضده •

المبحث الثانى : صموئيل بيكيت والدراما الاذاعية

عندما ظهرت أولى روايات الكاتب الأيرلندى المعاصر صموئيل بيكيت وعنوانها « مالون يموت » فى سبتمبر عام ١٩٥٦ تلقاها النقاد بشىء كبير من التقدير المشوب بالدهشة والحيرة ·

وعندما ظهرت من قبل « فى انتظار جودو » أولى مسرحيات بيكيت ـ وكان ذلك فى عام ١٩٥٣ ـ تساءل النقاد والجمهور ما الذى يقصده بطلاها وهما صعلوكان وقفا عند شجرة جرداء أو تكاد ينتظران مخلصا مجهولا اسمه جودو ؟ ما الذى يقصدانه من حوارهما المهلهل الملتوى عندما يتحدثان عن الأمل الذى يترقبانه يوما بعد يوم دون أن يجىء ودون أن يكلا من مشقة الانتظار ؟ وما الذى يقصدانه من ذلك الرجاء الميئوس منه، وما الذى يقصده بيكيت ذو الدهاء المهول والثقافة الوفيرة والصنعة الأدبية والدرامية الأريبة من اغراق صعلوكيه فى فراغ الزمن أو بعبارة أكثر ايجازا ما هى المأساة الانسانية ؟

وقد جعل الاقبال الذى لقيته مسرحية بيكيت والنجاح الذى حققته روايته الأولى ، البرنامج الثالث باذاعة لندن يدعوه الى الكتابة له ·

أولا : « كل الساقطين » :

وقد اتيح لصموئيل بيكيت أن يستخدم الامكانات الاذاعية فى خلق عمل درامى أول مرة فى تمثيلية « كل الساقطين » التى أذيعت فى ١٣ من يناير ١٩٥٧ ونلتقى عبر الأثير فيها بشخصيات مبهمة تبعث فينا احساسا بالكرب وبلا معقولية الجهد الانسانى ·

وتصور « كل الساقطين » امرأة عجوز هى مسز رونى تمضى الى المحطة لملاقاة زوجها العائد بالقطار الأخير · وتقابل فى الطريق شخصيات هى انصاف احياء ولكن هذا على أى حال أفضل من عدم الحياة على الاطلاق ·

مستر تيلر : ·· بالرغم من كل شىء فانه شىء مبارك أن نكون أحياء فى مثل هذا الجو وفى خارج المستشفى ·

مسز رونى : احياء ؟

مستر تيلر : حسن ، انصاف احياء · الا يمكننا ان نقول ذلك ؟

مسز رونى : تكلم عن نفسك يامستر تيلر ٠٠ لاتلق بالا الى ٠ لاتكترث بى ٠ أنا لست على قيد الحياة ، الحقيقة معروفة حق المعرفة ٠

وهذه الشخصيات تصف آلام البشر ٠ آلام اخواتها وأمهاتها وبناتها اللاتى تعذبهن الأمراض ٠

مسز رونى : ٠٠ ما اخبار ابنتك المسكينة ؟

مستر تيلر : على مايرام ٠ أزالوا كل شىء ، انت تعرفين ما أعنيه ٠ كل حقيبة الالاعيب ٠ ليس بالامكان ان يكون لى أحفاد بعد الآن ٠

مسز رونى : (الى مستر سلوكوم) كيف حال أمك المسكينة ؟

مستر سلوكوم : شكرا ، انها مرتاحة بقدر لا بأس به ٠ لقد دبرنا الأمر بحيث نبعد عنها الألم ٠ ذلك هو الشىء المهم ، يا مسز رونى ، اليس كذلك ؟

مسز رونى : أجل ، حقا ، يامستر سلوكوم ، هذا هو أهم شىء ٠ أنا لا أعرف كيف دبرت ذلك ٠

ولقد تأخر القطار ٠ هل حدثت مصادمة ؟ يقول ناظر المحطة ان ماحدث ربما كان أسوأ من ذلك على ان مستر تيلر يعقب على ذلك بانه لا محل لليأس ٠ فستنصلح الأمور فى النهاية ٠ ويطالب جمهور المنتظرين من حملة التذاكر بايضاح عن سبب التأخير ٠٠ أى ايضاح لمجرد الاطمئنان فيجيبهم مستر باريل ناظر المحطة انه لايعرف فى الواقع ماحدث ٠ كل مايعرفه ان المواصلات كلها قد تعطلت ٠

ثم يعلن الصبى جيرى ان القطار قد أتى ٠ ويعم الهرج المحطة لحظة ثم تخفت الجلبة ٠ وتعثر مسز رونى فى النهاية على زوجها العجوز الضرير ٠ ويتأبط ذراعها ويمضيان الى البيت للجلوس الى جوار المدفأة ٠

وفى الطريق تسأل مسز رونى زوجها عما حدث فأخر القطار ٠ فتثور اعصاب العجوز الضرير لأنه لا يعلم وهى تصر على ان تعرف منه وتحس مسز رونى بالبرد والخوار يدبان فى جسدها ، وتنصت للريح التى تتسلل من خلال ثوبها الصيفى ٠ فيغضب الزوج ويلومها على عدم الاصغاء اليه ٠

مستر رونى : لقد كففت عن الاكتراث بى · أنا أتكلم ــ وانت تصغين الى الريح ·

وتطلب مسز رونى المتشوقة الى الحنان والدفء من زوجهــا أن يضمها اليه بل وان يقبلها ايضا فى غمرة الامطار الهاطلة والرياح التى تئن · وعلى جانب الطريق حفرة يقول عنها العجوز الضرير أن بها جثة كلب ملقاة بينما تقول له زوجته « كلا ، انها ملأى بأوراق الشجر اليابسة » وتنطلق صرخة · انها صرخة زوج يقسو على زوجته لأنه يتألم ·

وتقص مسز رونى على زوجها ذكرى قديمة مستحوذة عليها بشأن طبيب القى محاضرة ذات مرة حكى فيها حالة فتاة صغيرة جد غريبة وغير سعيدة فى تصرفاتها ، وكيف أنه حاول علاجها عدة أعوام بلا نجاح · وفى النهاية اضطر الى التخلى عن علاجها فلم يكن فى استطاعته ــ على حد قوله ــ ان يتبين ماخطب تلك الفتاة الصغيرة · العلة الوحيدة التى أمكنه ان يلمسها فيهاهو انها كانت تموت · وقد ماتت فعلا بعد وقت قصير من تخليه عنها · وتذكر مسز رونى هذه القصة ولا تستطيع ان تطردها من مخيلتها · وتمضى قائلة ان الطبيب الذى قص هذه القصة فى محاضرته أطرق بعد فراغه منها الى منضدته دقيقتين ثم رفع رأسه فجأة وصاح قائلا كما لو كان قد اكتشف اكتشافا هائلا : ان مشكلتها كانت انها لم تولد قط فعلا !

ويستطرد العجوز فيسأل زوجته عن موضوع موعظة باكر فتقول له انها عن الآية : « الرب عاضد كل الساقطين ومقوم كل المنحنين » (مزامير ــ ١٤٥ ــ ١٤) ويخيم الصــمت برهة ثم يطلقان ضــحكة مشتركة عنيفة · ويجاهدان معا فى شق طريقهما بين الرياح والامطار ثم يتوقفان ان يسمعان خطوات الصغير جيرى الذى أقبل من المحطة يجرى خلفهما ليخبر مستر رونى لاهثا أن ثمة شيئا سقط منه ، وان ناظر المحطة قد كلفه بأن يحضره اليه · وهذا الشىء وان كان ليس كرة الا انه يشبه كرة صغيرة · وهو يحملها معه على الدوام ·

وتنتهز مسز رونى الفرصة فتسأل الصغير عما اذا كان قد نما الى علمه السبب فى تأخر القطار فيخبرها الصبى ان ثمة فتاة صغيرة سقطت من العربة على القضبان تحت العجلات !

ثم يجرى الصغير عائدا من حيث أتى بينما يواصل العجوزان طريقهما بين زئير العاصفة وهطول المطر ·

ثانيا : « من عمل مهجور »

وفى ١٤ من ديسمبر ١٩٥٧ قدم البرنامج الثالث عملا جديدا لبيكيت هو « من عمل مهجور » وفيها نلتقى برجل ميت يتكلم · ويبدو أنه قد وورى التراب منذ قليل · ولكنه يرى ويسمع ويستعيد ذكرياته ويتكلم ويتألم · يتألم عندما تمر من فوقه الدواب وعندما تنقض عليه اسراب الغربان ، وتهجم عليه أفواج البط تنبش الأرض من فوقه ، وتزحف عليه الديدان والسحالى · وهو يرى مايحدث حوله · هناك الجواد الناصع البياض ، ويمشى الى جواره الصبى أو ربما رجل صغير أو امرأة ضئيلة الحجم وهو يتذكر ·· يتذكر أمه التى تطل من نافذة البيت ، ويتأرجح جسمها الهزيل خارج الشباك · وهناك أبوه الذى مات وهو صغير وكان هذا من حسن الحظ اذ لولا ذلك لأرغمه على أن يضحى مدرسا وهو عمل مقيت يبغضه · وهو يذكر انه كان فى دراسته تلميذا موفقا ·· ذاكرة قوية وتفكير ضئيل · وهو يذكر أيضا أنه كان مصابا بالتهاب مزمن فى حلقه · وكان لايتحدث الى أحد · وهكذا كانت المرحومة أمه أيضا · ماكانت تجيب على أحد منذ توفى أبوه · أحيانا كان يسمعها تتحدث الى نفسها بالليل ، أو ربما كانت تتلو صلواتها أو تقرأ فى كتاب ·· وهو يذكر أيضا انه كان يصاب بنوبات من الغضب بلا سبب واضح · آه ، لابد ان أمه وأباه فى الجنة الآن · أما هو فالى الجحيم ، هذا كل مايطلب ، وأن يمضى فى لعنتهما هناك وأن يطلا هما عليه ويسمعانه ، فان هذا سينغص عليهما ، لأنهما كانا يحـــادثانه كثيرا عن الحياة الآخرة · انه يذكر جيدا انه كان غريب الاطوار · وكانت أطواره تشتد غرابة كل عام · ولكن ماكان ثمة ضرر منه · هل أودى بحياة أبيه وأمه على نحو ما ؟ ربما · انه من الضعف الآن بمكان انه ما عاد بقادر ان يخوض فى تفاصيل هذا الموضوع انه يعرف أن جسده سيتحلل سيفقد تماسكه ، ويتشتت ويضحى ذرات من التراب أو من الصخر أو ربما تسربت أجزاء منه الى البحر · أطنان من الديدان تعيث فسادا فى رقعة الأرض التى دفن فيها ·· والعرس مصاصة الدماء تهجم قطعان منها بلا هوادة ·· ذكرى اللون الابيض تطارده باستمرار · وهو يذكر أيضا يوما سقط فيه وانكفأ على وجهه ووقعت من يده عصاه وكان المطر ينهمر · ثم انقلب على ظهره وظل هناك لم يستطع القيام · وما أشق أن يرقـــد على ظهره · هذا مايمقته · ثم يذكر اليوم الذى رأى فيه وجه الحفار يطل عليه انه لاينسى فمه الأحمر · الرعب استبد به · انها ذكرى لاتنسى ، رغم انها ذكرى لاحقة على الوفاة · ثم الزرع الخشن النامى فى وحشية تسلخ الجلود مغطيا جسده الذى فارقته روحه ·

ومن الصعب ان نسمى هذا العمل تمثيلية رغم ادائها بمعرفة ممثل وتحت اشراف المخرج الاذاعى دونالد ماكوينى · انها مجرد قصة تروى بالقاء مناسب يعطى التأثير المطلوب · وهى ايضا قصة غامضة الى حد بعيد · فمن الصعب التأكد من أن البطل ميت (وهذا أيضا ما نلمسه فى مسرحية « لعبة النهاية ») واذا كان ميتا فمن الصعب ان نتقبل منه ان يروى لنا ذكريات رجل حى · ثم هذه الذكريات أى ذكريات هى ؟ انها ليست احداثا مترابطة ، ولا حياة محددة المعالم والابعاد ، وانما هى عبارات مفككة غير مترابطة رصت مع ذلك ببراعة فائقة لتولد فى السامع تأثيرا معينا ، تأثيرا تغلب عليه الكآبة والسقم ·

ثالثا : الجمرات :

وقد عاد بيكيت مرة أخرى الى استخدام الامكانات السمعية لتقديم عمل درامى لايخلو من السمات المميزة لفنه عموما · فكتب « الجمرات » التى أذيعت من البرامج الثالث فى ٣٠ من يونية ١٩٥٩ ·

وقد اعتمد بيكيت فى « الجمرات » اعتمادا كليا على التأثير الذى تولده الأصوات فى نفوسنا ، وبخاصة عندما لا نرى مبعثها · وهى تتداخل مع مقاطع الحوار وتنسجم فى سيمفونية اخاذة : البحر وهنرى وخطواته على حصى الشاطىء ووقع حوافر جواد وآدا زوجة هنرى سابقا والرجوع الى عشرين سنة سابقة والصبية ادى وهى تولول باكية ثم العودة السريعة الى حاضر التمثيلية · وكل هذا فى فترة زمنية لاتجاوز نصف الساعة ·

وتبدأ التمثيلية بصوت البحر يتعالى خافتا من بعيد ثم نسمع وقع أقدام هنرى على حصى الشاطىء ثم يتوقف ويجلس · ويتساءل عمن الى جواره الآن ؟ رجل عجوز ؟ انه أبوه قد عاد من عالم الموتى ليكون معه كما لو كان لم يمت والعجوز يسمعه ولكنه لا يستطيع ان يجيبه بشىء وتنطلق الذكريات من هنرى كحيوان اسطورى ضخم بعث من الموت ليطأ العالم بخطواته الثقيلة · ويشتم من تلك الذكريات التى تصاغ فى عبارات على غاية من الغموض ان فى الأمر ثمة جريمة قتل وان الابن قد اغرق اباه ليسلب نقوده فى احدى الامسيات بينما كان الاب يستحم فى الخليج كما ألف ان يفعل · ولم يعثر على الجثة قط مما اطال فى أمد التحقيق

واجراءاته بشكل غير معقول · وحمل الناس على الاعتقاد بأن من المحتمل أن يكون الأب المختفى قد فر تحت اسم زائف الى الارجنتين مثلا مما جعل الأم تحزن شديد الحزن · وقد رحل الابن بعد ذلك الى سويسرا ليهرب من الشىء اللعين الذى يطارده بلا توقف·ولم يكن أول الأمر فى حاجةالى أحد · كان يخلد الى العزلة ويغرق نفسه فى القصص · ولكنه لم ينجز أيا منها بل ولم ينجز شيئا قط · كل شىء كان يمضى الى الأبد · ومن بينها قصة من يدعى بولتون ومن يدعى هولواى · وهما يظهران فى مخيلة هنرى واقفين في ليلة من ليالى الشتاء قارسة البرد أمام مدفأة تتقد فيها الجمرات ، وما من صوت سوى صوت الوهج الذى يلفظ انفاسه الأخيرة · وتمضى قصة هذين الشخصين متخللة التمثيلية كلها غامضة مبهمة ·

سنين تلو سنين غارقة فى القصص حتى انتابت هنرى الحاجة الى شخص كى يكون معه ، أى شخص كى يتحدث اليه ، ويتصور انه يصـغى اليه · وبعد ان مضت سنين أخرى على هذا المنوال تنتابه الحاجة الآن الى شخص كان يعرفه فى السنين الخوالى ، أى شخص · كى يكون معه ، ويتصور انه يصغى اليه ، ولكن ما من جدوى فى ذلك ايضا · وقد كان أبوه يسميه صعلوكا خائبا وكان هذا هو النعت الأخير الذى سمع أباه ينعته به ·

ويمضى هنرى محدثا اباه الذى يسمعه ولا شك ولكنه لايقوى على الرد على كلامه شأنه فى ذلك شأن الاشباح كافة · ويسأله عما اذا لـم يكن قد التقى في وقت من الاوقات بآدا · انه فى حد ذاته لا يذكر شيئا فى هذا المقام · ثم يستطرد الى التساؤل عما جعلها تنقلب عليه · انها الطفلة على الارجح،تلك المخلوقة الصغيرة البشعة التى كان يتمنى من الله الا يكون قد انجبها· انها كانت تمسك بيده اذا ماخرج بها للنزهة ولا تريد ان تفارقه · وأما الحديث مع امها فقد استحال في النهاية الى شىء اشبه ما يكون بالاكتواء بنار جهنم · فاحاديثها مجرد تشوق مقيت الى الايام السعيدة الخالية ، تلك الايام التى يتمنى ان يكون قد مات فيها · » والآن ــ (برهة صمت) يا أبى ! (برهة صمت) تعبت من الحديث اليك · (برهة صمت) ·

وينادى هنرى آدا ونتبين انها كانت هناك منذ هنيهة · وانها بدورها أقرب ما تكون الى الأب · وتبسط وشاحها ليجلس عليه هنرى وأول ماتسأله عنه هو أين صغيرتهما ادى يجيبها هنرى بانها عند استاذ الموسيقى ثـم تطلق آدا عبارة تعتبرها هى مضحكة · وتلح على هنرى أن يضحك فهى

لاتطلق النكات كل يوم وتذكره بانه كان ذا ضحكة جد ساحرة ذات مرة . وتعتقد ان هذا ماجعلها تنجذب نحوه أول مرة . « هيا ، سيكون الأمر كما كان فى الايام الخوالى » ويحاول هنرى ان يضحك فيفشل وربما من طول ما فا تعليه من وقت دون ضحك . وعندما ينجح أخيرا فى أن يضحك تند منه ضحكة بشعة ليس فيها من ضحكات الماضى شىء . وتهدىء آدا من روعه فيتساءل عما يجعله مكبلا موثقا بالاغلال هكذا ؟ لماذا ؟ التزامات مهنية ؟ (ضحكة قصيرة) أسباب صحية ؟ (ضحكة قصـــيرة) روابـط عائلية ؟ (ضحكة قصيرة) امرأة ؟ (ضحكة تشاطر فيها آدا) قبر قديم لا أقوى على ان انتزع نفسى منه ؟ » ويطلب هنرى من آدا ان ينهضـــا ويمضيا . فتتساءل قائلة : « نمضى ؟ الى أين ؟ وأدى ؟ ستستاء كثيرا اذا جاءت ووجدتك قد رحلت دونها . (برهة صمت) ما الذى تعتقد أنه قد عوقها ؟ » وما تلبث أن تتعالى نغمات مقطوعة فالس لشـــوبين تقوم الصغيرة ادى بالتدريب على عزفه تحت اشراف استاذ الموسيقى ويتكرر خطؤها فى العزف فيهوى الاستاذ بعصاته على صـــندوق البيان فتتوقف ادى عن العزف وتشرع فى العويل . ثم تخيم برهة صمت نعود بعدهـــا الى آدا وهنرى . وتقول آدا ان الصغيرة لابد أن تتعلم وستتعلم العـــزف وركوب الخيل . ويعلق هنرى على نحيب صغيرته قائلا لم يكن بكاف ان نجرها الى هذا العالم ، عليها الآن ان تعزف على البيان . « وتتصاعد وقع حوافر جواد على أرض صلبة بعيدة وتعليمات المدرب ثم عويل الصغيرة . وتخيم برهة صمت تعود بعدها آدا الى القول انها لم تتعلم قط حتى اضحى الوقت متأخرا جدا . وقد ندمت طوال حياتها على ذلك . ويعود صوت آدا وهنرى الى عشرين سنة مضت ويناديها هنرى بياحبيبتى ويزمجر البحر وتبكى آدا ثم يهدأ البحر وتضع الثورة العاطفية اوزارها ويخيم الصـــمت من جديد .

واذ يكون هنرى قد قام من مكانه ومضى بضع خطوات الى البحر ووقف ساهم النظرات فى ارجائه ، تطلب منه آدا العودة الى الجلوس الى جوارها على وشاحها المبسوط . وتسأله عما اذا كان يخشى ان يتلامسا . ويمضى هنرى فيقول لها بعنف انه لا يريد أن يسمع الصوت المواسى الهادىء الرقيق الذى يملأ النفس طمأنينة بل يريد ان يسمع أصوات ارتطام الاشياء الساقطة بالارض . ويلتقط حجرين يمضى فى ضربهما ثم يلقى باحدهما بعيدا ويسمع صوت ارتطامه فيصيح «تلك هى الحياة» . وتسأله آدا « ولم الحياة ؟ (برهة صمت) لم الحياة ياهنرى ؟ (برهة صمت) هل ثمة أحد حولنا ؟ « ويجيبها زوجها قائلا » ما من نفس حية » فتقول له انها عندما

كانا يتوقان لأن تكون الحياة لهما كان ثمة احد على الدوام • ويجيبها هنرى قائلا انها كانت تحب الظهور دائما • ثم يمضـــى فيقول انهما استغرقا وقتا طويلا فى انجاب ابنتهما وتستطرد آدا فتقول ان الحركة فى الحياة على السطح فحسب اما فى الاعماق فكل شىء هادىء كالقبر • وما من صوت فى الليل أو أثناء النهار • وبعد برهة صمت يطلب منها هنرى أن يذهبا فى نزهة بالقارب • فتقول له ان آدى الصغيرة ستستاء جدا لو جاءت ووجدته قد ذهب فى نزهة بحرية دونها • ثم تحول دفـة الحديث فتسأله مع من كان توا قبل ان يتجاذب معها اطراف الحديث • فيجيبها انه كان يحاول ان يكون مع ابيه ، أو بعبارة أدق انه كان يحاول ان يأتى بـه اليه • وانه كان يسأله عما اذا كان قد رأى آدا فى وقت من الأوقات ولكنه ماعاد يجيب • فتقول له آدا : « اعتقد انك قد اضنيته • (برهة صمت) لقد كنت تضنيه حيا والآن تضنيه ميتا • (برهة صمت) يأتى الوقت عندما لايقوى المرء على التحدث اليك • (برهة صمت) سيأتى الوقت الذى لن يتحدث فيه أحد اليك على الاطلاق ، ولا حتى الغرباء تماما • (برهـــة صمت) ستكون غارقا فى وحدتك ليس معك الا صوتك ، ولن يكون هناك صوت آخر فى الوجود سوى صوتك • (برهة صمت) هل تســـمعنى ؟ (برهة صمت) •

ويمضى هنرى كما لو كان يسمعها فيقول انه لا يمكنه أن يذكر لو كان أبوه قد قابلها • فتقول له انه يعرف انه قابلها • فيجيبها هنرى قائلا « كلا ، يا آدا ، لا أعرف ، أنا آسف ، لقد نسيت تقريبا كل شىء متعلق بك • » فتمضى موضحة له أنه لم يكن هناك يوم ان التقت بأبيه • بـل كانت هناك أمه واخته فحسب • فى ذلك اليوم جاءت باحثة عنه ــ أى عن هنرى ــ ليذهبا معا كما اتفقا للاستحمام • ويبدو أن كل ما يتعلق بالبحر والغوص فيه يثير ثائرة هنرى الآن • لذلك فهو يصرخ فيهـــا منفعلا ان تمضى فى الحديث ولا تقف عند هذه النقطة • ويتساءل لم يقف الناس على الدوام فى منتصف ما يقولونه • وتمضى آدا قائلة انه ما من أحد كان يعرف اين كان فى ذلك اليوم • فهو لم ينم فى سريره الليلة الســـابقة ، وكانوا جميعا الأب والأم والأخت يصيحون فى بعضهم بعضا • وقالت اخته انها ستلقى بنفسها من الصخرة • ونهض الاب ومضـــى خارجا بعد ان صفق الباب وراءه • وقد غادرت آدا البيت بعد ذلك بوقت قليل ومرت به فى الطريق • ولكنه لم يرهـــا • كان يجلس على صـــخرة محدقا الى البحر • ولم تنس جلسته قط • ومع ذلك فقد كانت جلسة عادية • ألفها هنرى نفسه فى بعض الاحيان • ربما كان الذى استلفت نظرهـــا مجرد

الثبات الذى كان عليه كما لو كان قد استحال الى حجر · وما كان بامكانها ان تطرد ذلك المنظر من مخيلتها قط · هذا كل مافى الأمـــر · وتقول آدا لهنرى بعد ذلك « امض الى ابيك ، الى أقاصيصـــك ، الى ما كنت تفعله أيا كان ذلك الذى كنت تفعله ، لا تلق بالا الى بعد الآن · » فيجيبها هنرى وقد استبد به الغضب ان الأمر لم يعد فى استطاعته وبعد برهة صـــمت تقول له آدا · أجل أنت تعرف ما اعنيه ، هناك بعض المواقف التى تظـل عالقة بالذهن لأسباب غير جلية · وضع الرأس مثلا عندما يكون منكسا فى حين كان يعتقد بأن الواجب ان يكون مرفوعا ، والعكس بالعكس أو يد معلقة فى الهواء كما لو كانت من غير صاحب·كل هذا النوع من الأشياء· لكن بالنسبة لابيك الجالس على الصخرة ذلك اليوم لم يكن الأمر من هذا القبيل فلم يكن ثمة جزئية بذاتها يمكنك ان تضع أصـــبعك عليها وتقول يا للغرابة ! كلا ، لم يكن بمقدورى تفسير الأمر قط · ربما ، كما قلت ، كان الملفت هو ثبات الجسد بأسره ، كما لو كانت أنفاسه كلها قد فارقته · (برهة صمت) أهذه النفاية تعنيك فى شىء · يا هنرى ؟ (برهة صمت) يمكننى ان أحاول المضى أبعد قليلا اذا شئت · (برهة صمت) كلا ؟ (برهة صمت) اذن ، اعتقد ان على أن أقفل راجعة · ويجيبها هنـرى قائلا « ان الوقت لم يحن بعد لا حاجة بك الى الكلام ، أصغى فقط · بل لست بحاجة حتى الى ذلك ·كونى‌معى فحسب (برهة صمت) آدا (برهـة صمت·بصوت أعلى) آدا ! (برهة صمت) ·· غادرت المكان بعد ذلك بوقت قصير · ومرت بك فى الطريق ، ولم ترها ، وانت تحملق فى ·· (برهـــة صمت) من غير الممكن انك كنت تحملق فى البحر · (برهة صمت) الا اذا كنت قد ذهبت الى الجانب الآخر · (برهة صمت) هل ذهبت الى الجانب الآخر من الصخرة ؟ (برهة صمت) يا أبى ! (برهة صمت) لابد أنك قد ذهبت على ما أعتقد · (برهة صمت) وتقف ترقبك لحظة ، ثم تمضى نازلة الدرب الى الترام ·· وتجلس فى المقدمة · (برهة صمت) وفجأة لاتحس بالراحة فتنزل مرة اخرى ·· وتمضى صاعدة الدرب ، ولا تجد لك اثرا · (برهة صمت) تشعر بالتعاسة وعدم الارتياح وتحوم حول المكان هنيهة ، ولكن ما من أحـــد حولهـــا والريـــح البـاردة تفـد عبـر البحـــر ، فتنزل الدرب وتأخـــذ التـــرام الى البيت (برهـــــة صـــــمت) ·

·· ويعود هنرى الى قصة بولتون وهولواى ويمضى فى سرد مـزيد من تفاصيلها مما يعكس فى غموض بعض الصلة بينها وبين مقتـــل ابيه ، يشعل بولتون عود ثقاب ويوقد قنديلا ويمسك به عاليا فوق رأسه ويمضى الى هولواى ويصوب نظراته الى عينه (برهة صمت) ما من كلمـــة ،

مجرد النظرة ، العين الزرقاء العتيدة ، أشبه ماتكون بالزجاج ، الجفنان باليان رقيقان ، الرموش قد انقرضت ، والشيء كله يعوم ، والقنديل يهتز فوق رأسه • (برهة صمت) دموع ؟ (برهة صمت • ضحكة طويلة) كلا ، وحق الاله ! (برهة صمت) ما من كلمة ، مجرد النظرة ، العين الزرقاء العتيدة • (برهة صمت) ارجوك ! (برهة صمت) ارجوك ، ياهولواى ! (برهة صمت) القنديل يهتز وتسيل قطراته فى انحاء المكان • وقد انخفض ضوؤه الآن ، الذراع العجوز تعبت ، فتنتقل القنديل الى اليد الأخرى التى تمسك به عاليا من جديد ، هذا هو الأمر ، هذا ما كان عليه الامـــر على الدوام ، ليل ، وجمرات قد دب فيها البرود • والنور الضـــئيل يهتز فى قبضتك العجوز ، وانت تقول ، ارجوك ! ارجوك ! (برهة صمت) متوسلا • (برهة صمت) الى المسكين • (برهة صمت) آدا ! (برهة صمت) أبى ! (برهة صمت) ••• طوال النهار وآناء الليل لاشيء (برهة صمت) لاصوت (يتعالى هدير البحر) » •

هذه هى « الجمرات » وهى قطعة من الأدب الاذاعى تعتبر مثـــلا جديدا على الطابع المميز لرؤى بيكيت المخيفة التى تقترب كثيرا من رؤى فرانز كافكا دون ان تفقد مع ذلك اصالتها التى جعلت صاحبها واحدا من أبرز أدباء مابعد الحرب العـــالمية الثانية • ويبدو جليا على بيكيت فى مقطوعته هذه استعماله لطريقة الكتابة التلقائية التى ألفها الســـيرياليون فى أشعارهم على الأخص •

المبحث الثالث : درس نتعلمه من بيكيت

لا شك ان بيكيت ذو رؤيا أصلية للوجود وان كانت مريرة ، وذو حس درامى مرهف وقدرة فائقة على ادارة حوار رائع • وليست مقومات الابداع الفنى فى مسرح بيكيت فلسفة معينة يحاول ان يفرضها بل هـى تلك اللمسات الشعرية التى ينفرد بها أسلوبه • ولعل من أبلغ الامثلة على ذلك اجابة الصعلوك فلاديمير على الصبى الصغير الذى جـاء باعتذار جودو عن الحضور هذه المرة • فالصبى يسأل ، « ما الذى سأقوله للسيد جودو ، يا سيدى ؟ » وتأتى اجابة فلاديمير الساذجة مفعمة بلهفة الانسان على تأكيد وجوده « قل له انك رأيتنا •• لقد رأيتنا ، أليس كذلك ؟ » هذه الاجابة تعتبر من ابدع اللمسات المؤثرة فى الدراما الحديثة • ولا يلجأ بيكيت الى التشدق بالانسانية ولكنه مع ذلك يقول لنا عنهـــا برموزه

الكثير مما يؤكدها . وعلى الأخص عندما يصور الانسان المنكود التائــه فى هذا الوجود مصطحبا فى رحلته المكتوبة عليه انسانيتـــه البالغــة الروعة ، فلا تفارقه طاقته التى لا تنضب على الجلد والصبر والامل رغم الحيرة المهولة التى وجد نفسه مغروســـا فيها واذا كانت ثمــة فكـــرة واحدة يدور حولها كل مسرح بيكيت فهى فكرة ان الانسان ، والانسان الحديث على الاخص ، فى ورطة يدور ويدور بين جدرانها غير المرئيــة دون مخرج له منها والرمز الحق يتعدى حدود التفسير . والعمل الفنى الرمزى أبعد مدى من الرموز التى تنطوى عليها فاذا كان الرمز قابلا لأن يستنفد تفسيره فانه لن يكون عملا فنيا جديرا بالاعتبار لأنه عندئذ لن يكون له الا معنى واحد اعتوره الجمود . فالعمل الفنى يعطى متعة أكبر عندما لا يكون مفهوما الا فهما عاما غير تام . وهذه خصيصة بارزة فى فن بيكيت أيضا .

وفن بيكيت المسرحى من ناحية أخرى تعبير صادق مرعب عن الحيرة والقلق اللذين يعانيهما المجتمع الغربى الحديث ازاء عقائده ومسلماته الاصولية ، وفشله فى لقاء جودو ، بل وربما عدم استحقاقه الالتقاء بــه وجودو فى نظرنا ليس شخصا بذاته بل هو كل أمل كبير نبيل من الآمال التى تاقت اليها الانسانية فى تاريخها الطويل والمرير . ويمكن ان يثبت مسرح بيكيت وجوده فى تاريخ المسرح الحديث كآية من آيات درامـــا السقم . على ان السقم الذى احسن التعبير عنه افضل بكثير على أى حال من الصحة التى أسيء التعبير عنها . كما ان اليأس المتقن أفضـل فنيا من التفاؤل المصطنع ايفاء لاحتياجات المسرح التجارى . ان صراحة الساخطين الصادقين فى سخطهم على القيم الفنية المتواترة اجدى على الفن من نفاق المتظاهرين باحترامها فى مجتمع لا يستسيغ الصــــراحة والسخط كثيرا فلا يجب أن نؤمن فى محيط الفن الا بقوتـــه المحــــررة المخلصة . ومع كل قماءة مسرح بيكيت وسكونه الظاهرى فهو بالغ الخيال والقوة على أنه رغم اغراقه فى الخيال خال من التصنع والزيف .

واذا كانت قيمة هذا المسرح راجعة الى انه يعبر تعبيرا اصيلا عن

الحالة الفكرية لجيل ما بعد الحربين العالميتين ، الا ان فشله فى ارضاء جمهور المترددين على المسارح هو أمر محقق مع ذلك ، مادام ان غالبية الجمهور لا يمكنها ان تحتمل الترف الذهنى الوبيل المسمى تشاؤما • وقد يكون الاحساس « بالعدم » قد انتشر فى جيل ما بعد الحربين العالميتين الا أن تذوق « العدم » ليس مستحبا لدى المترددين على دور المسرح • وحتى المعجبين بمسرح بيكيت يأملون أن يثبت الزمن بطلان نبوءاتـه • ولكن بصرف النظر عما اذا كانت رؤاه التنبؤية ستتضح أم لا فانها الطابع المميز لعقلية منتصف القرن العشرين •

وقد وجد بيكيت فى الوسيلة الاذاعية اداة مناسبة لخلــق اجواء شاعرية ، اذ تنطوى تلك الوسيلة على شحنة هائلة لاثارة الخيال وشحذ الوجدان نحو آفاق الرؤى والاحلام • فعندما نسمع همســا أو دبيبا أو حفيفا أو رنينا دون ان نرى مصدره نجدنا نتساءل ونحدس ونستغرق فى التأمل برهة مما يقودنا الى عالم الخيال • فالصورة السمعية أقدر على اشعال جذوة الخيال من الصورة المرئية ولذلك كانت أقرب الى فنون الشعر والموسيقى • وفن بيكيت الدرامى هو فن شعر وموسيقى قبل أى شـــىء آخر •

ولا يلجأ بيكيت الى التشدق بالانسانية ولكنه مع ذلك يقول لنا عنها برموزه الكثير • واذا كانت ثمة فكرة واحدة تدور حولها دراما بيكيت كلها فهى فكرة ان الانسان ، والانسان الحديث على الأخص ، فى ورطة يدور ويدور بين جدرانها غير المرئية دون مخرج له منها • والعمل الفنى الرمزى أبعد مدى من الرموز التى ينطوى عليها • فاذا كان الرمز قابــلا لأن يستنفد تفسيره فانه لن يكون عملا فنيا جديرا بالاعتبار ، لأنه عندئذ لن يكون له الا معنى واحد اعتوره الجمود • فالعمل الفنى يعطــى متعة أكبر عندما لايكون مفهوما الا فهما عاما غير تام • وهذه خصيصة بارزة فى فن بيكيت عموما •

ويمكن ان يثبت عمل بيكيت وجوده فى تاريخ الدراما الحديثة كآية من آيات دراما السقم • على أن السقم الذى أحسن التعبير عنه أفضل

بكثير على أى حال من الصحة التى اسىء التعبير عنها كما أن اليأس المتقن أفضل من التفاؤل المصطنع ايفاء لاحتياجات الدراما التجارية ٠ ومع كل القماءة التى تتسم بها دراما بيكيت وسكونها الظاهرى فهى بالغة الخيال والقوة ٠ على انها رغم اغراقها فى الخيال خالية من التصـــنيع والزيف ٠

وثمة ملاحظة أخيرة نود أن نسجلها فى ختام هذه العجالة ، الا وهى خطأ الفكرة القائلة بأن الاعمال الاذاعية لاتصلح لأن تنشر بصورتها تلك فقد طبعت اعمـــال بيكيت الاذاعية ، واقبـــل جمهور القـــراء عليهـا كما يقبلون على أية رواية أو قصة ٠ وحبذا لو طبعـت عندنا الاعمـــال الاذاعية المختارة وطرحت للتداول ، فان هذا لما يحقق فائدة مزدوجة ، فائدة على الجمهور من ناحية ، وفائدة على المشتغلين بالفن الاذاعى من ناحية أخرى ٠



الفصــل الثــانى

مسرح يوجين يونيسكو

ولد يوجين يونيسكو فى سلاتينا برومانيا عام ١٩١٢ من أم فرنسية جاءت به الى فرنسا فى العام التالى لولادته وبقى بها حتى سن الثالثة عشرة وتعلم الفرنسية واجادها اجادة أهلها ٠ ثم عاد الى رومانيا عام ١٩٢٥ حيث التحق بجامعة بوخارست وانصرف الى دراسة الشعر الرمزى وقام بتدريس الفرنسية ومارس النقد الأدبى ٠

وفى عام ١٩٣٨ حصل يونيسكو على منحة لدراسة الشعر المعاصر فى باريس ٠ وكان مقررا أن يعد رسالة عن فكرة الموت فى الشعر الحديث وقد بان فى العديد من كتاباته تأثير اطلاعاته الواسعة لتحضير تلك الرسالة التى لم تخرج مع ذلك الى حيز الوجود ٠

وقد بدأ يونيسكو يكتب للمسرح فى ذات الوقت الذى بدأ فيه زميله الايرلندى صمويل بيكيت يفعل المثل وبذات النزعة أيضا ٠ ورغم ان عديدامن مسرحيات يونيسكو صعدت الى خشبة المسرح قبل مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » الا انها لم تحظ باهتمام يذكر ٠

وفى مايو ١٩٥٠ قدمت مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » التى كان قد كتبها عام ١٩٤٨ ، وفى عام ١٩٥١ قدمت مسرحيته « الدرس » وفى عام ١٩٥٢ قدمت « الكراسى » دون ان تلقى هذه المسرحيات نجاحا يذكر ٠ ولم تتغير الامور الا فى عام ١٩٥٤ عندما قدمت مسرحيته « أميديه » ٠

أو (كيف يكون الخلاص) فقد وقفت هذه المسرحية فى كسب استحسان الجمهور • ومنذ ذلك الحين ودور المسرح ـ التجريبية منها على الأخص ـ تتلقف مسرحيات يونيسكو قديمها وحديثها بترحاب كبير • على ان العناصر المحافظة مضت لا تقبل يونيسكو وتناصبه العداء •

ومن أهم ما قدمته المسارح ليونيسكو أيضا : « المستأجر الجديد » عام ١٩٥٧ و « قاتل بلا اجر » عام ١٩٥٩ و « الخرتيت » عام ١٩٦٠ و « الملك يحتضر » عام ١٩٦٢ و « العطش والجوع والانسان » •

وليس العمل الفنى بشىء ذى بال فى نظر يونيسكو اذا لم يمض الى ما هو أبعد من الوقائع الوقتية واحداث التاريخ العابرة ولم يصل الى شمولية مؤكدة وعميقة • كما ينادى يونيسكو بالحرية المطلقة لكاتب المسرح • اذ ان صدق الفنان مع نفسه هو اقصر الطرق الى ان يكون صادقا فى التعبير عن الآخرين •

المبحث الأول : الخطوط العريضة فى مسرح يونيسكو

يختلف النقاد أشد الاختلاف حول مفهوم كل مسرحية من مسرحيات يوجين يونيسكو ويصل بهم الأمر الى الحد الذى يحمل يونيسكو الى أن يقرر معابثا انه فى النهاية لا يعرف ماذا يقوله شخصيا عن مسرحياته الا أن أنسب زاوية يمكن أن تنظر منها الى أعمال يونيسكو المسرحية على أية حال هى أن ننظر اليها كمحاولة فنية للاجابة على أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح انسان يبحث عن معنى للوجود •

أولا : التهكم :

والتهكم أسلوب فعال من أساليب يونيسكو وهو يمكننا من أن ننظر الى الوجود من زاوية جديدة بتحطيم الروابط المألوفة بين الأشياء • فالتهكم فى جوهره نقد ضمنى لعملية التفكير التقليدية انه افراغ للواقعة من اطارها المألوف والالقاء بها فى لعبة مدوخة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة • ويقلب التهكم عاداتنا بالاغراب والمفاجأة رأسا على عقب ويحرر الروح من عبودية الواقع بخلق روابط غير متوقعة • ولهذا كانت النزعة التعقلية تناوىء هذا النوع من النشاط المدمر للنظم المستتبة •

يجب ان نتصور الأشياء فى غير موضعها المألـــوف لنفتح آفاقا واسعة من الصور الجديدة ولا نعتد اعتدادا كليا بأوضاع الواقع المألوف • وستتيح لنا هذه الاوضاع التهكمية أن نكتشف حقائق سابقة بشكل أكثـر جدية واقناعا • ماذا لو تصورنا مثلا ـ مع يونسكو فى مسرحيته «اميديه أو كيف يكون الخلاص » ـ جثة تنمو وتتضخم فى بيت يحيا فيه زوجان ينكمشان وينكمشان ازاء تمدد الجثة ؟ هذا تصـــور مضـــاد للمألوف وللقوانين المستتبة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية . لكنه تصور حافـل بشحنة هائلة من الخيالات والافتراضات •

والتهكم ليس مجرد لعبة بل هو أيضا موقف فلسفى من الوجود • ولقد اثبتت التجارب العلمية ذاتها أن ثمة قانونا يمكن أن يسمى بقانون الاحتمالات وانه حتى القوانين الرياضية التي يضرب بها المثل فى الدقة هى قوانين نسبية غير مطلقة • (يشير يونيسكو الى ذلك فى مسـرحية « الدرس ») •

والحق أن ثمة روابط أخرى غير الواقع يمكن للروح أن تتبينها • فاذا لاحظنا الهالة التى تحيط بالأشياء المألوفة فى حياة كل يوم مثل «الكراسى» ومنقولات « الساكن الجديد » والاجواء القلقة التى تخيم على الاحياء والازقة والغرف ومختلف الأماكن (هذه الأجواء نجدها مثلا فى مسرحية يونيسكو « قاتل بلا أجر ») فاننا سنتبين أن الابواب الموصلة الى اللانهائية واللامألوف غير محكمة الاغلاق •

ويطالب يونيسكو بالحث على التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى من خلال انكار منطقيتها مبدئيا وعدم التسليم تسليما ساذجا بأن كل شىء فى مكانه الطبيعى • ان الوصول الى حقائق فنية وقيم جديدة يتأتى عن تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء فمهمة الفن الأولـــى هى اختبار متانة العلاقة بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها وذلك باظهار كل شىء ، فى غير مكانه الطبيعى مما من شأنه ان يثير الدهشة لدى الجمهور لكنها دهشة ستخلف فى ضمائرهم الأثر المنشود ، الا وهى زعزعتهم عن المضى فى حياة فاترة رتيبة لقيامها على مسلمات متواتر عليها بغير مناقشة (فى مسرحية « المغنية الصلعاء » كل شىء فى غير محله بشكل مزعج) •

ثانيا : الحلم :

وكما أن التهكم من أساليب يونيسكو الحيوية فان أحد أساليبه أيضا هو النزول الى أعماقنا من خلال الحلم • ان رؤى الحلم لا تقل حقيقة عن

مشاهد الواقع فالعين الحالمة ترى حقائق لا تقل أهمية عما تراه العين الساهرة ٠٠وهذا البحث عن حقيقة ما قبل الواقع وما بعده هو ما سارت فيه مسرحية يونيسكو « ضحايا الواجب » اذ انها هدفت الى نقل عملية البحث عن الحقيقة الى الغياهب النفسية والروحية ٠

وفى الحلم يطلق الحبل على الغارب للروح لتدخل عالما قد تحرر من النزعة النفعية المسيطرة على عالم اليقظة ٠ على أننا فى خضم الحياة اليومية وفى زحمة الصراع لتثبيت الأقدام وتحقيق المكاسب نهمل هذه الثروة من الرموز ، وهو ما يعد خسارة فادحة للأديب والفنان كما يعتبر اساءة بالغة الى الانسان ٠

ان أكثر المغامرات غرابة وخطورة فى الحلم لا تبدو مستحيلة الا عندما نستيقظ ونحكم عليها بمنطقنا اليومى المحدود (ولهذا نجد البطل فى « ضحايا الواجب » يلجأ الى الحلم ليستجلى حقيقة خافية ويهتدى الى ما لا يمكن الاهتداء اليه فى اليقظة) ٠

ولذلك يعتبر يونيسكو أن الجهد المبذول لنقل الواقع الى المسرح نقلا حرفيا هو مضيعة للوقت لأن الحقيقة المتخيلة أكثر عمقا وافعاما بالمعنى من واقع كل يوم ٠ فالواقعية تجعل الحقيقة تنكمش وتتضاءل ويعتورها القصور والزيف ٠ فهى تنظر الى الانسان من خلال نظرة ناقصة ، اذ يكمن الكثير من الحقيقة فى أحلامنا وخيالاتنا ٠

ثالثا : يونيسكو السيريالية :

اذا كان قد قدر للحركة السيريالية أن تجد مكانة مرموقة فى العديد من مجالات الفن والأدب كالتصوير والشعر ، الا أن نفوذها فى مجال المسرح ظل ضعيفا ٠ وما كان ذلك يرجع الى عيب فى المذهب بقدر ما يرجع الى نقص الموهبة المسرحية لدى الجيل الأول من السيرياليين ٠ ولهذا ما أن طلع يونيسكو بأعماله المسرحية حتى هلل قادة السيريالية له واعتبروا انتاجه أبدع وأمتع ما وصلت اليه السيريالية فى مجال الدراما ٠

وقد كان من أساليب السيريالية ما يسمى « بالاشياء السيريالية » فقد دعا السيريالية الى عدم الاكتفاء بالرؤى السلبية وطالبوا بتجسيم الرؤى اللامعقولة وتشييد موجودات سيريالية من شأنها اذا قامت الى جوار الموجودات الواقعية أن تزعزع النظرة المنطقية الى الوجود ٠

وقد برع يونسكو فى استخدام هذا الاسلوب مبتدعا فى مسرحياته العديد من هذه الأشياء مثل الجثة فى «اميديه » و « الخراتيت » والدراجة الطائرة و « السائر فى الهواء » فى مسرحيته التى تحمل هذا الاسم والفتاة ذات الأنوف الثلاثة فى « جاك أو الخضوع » .

كما حاول السيرياليون فى أحلام اليقظة أن يفسحوا الطريق لانبثاق فيض من الكلمات من العقل الباطن بواسطة « الكتابة التلقائية » . ولما كان رائد السيريالية اندريه بريتون متأثرا بتعاليم فرويد فقد عمد مرارا الى أن ينتزع من أعماق نفسه منولوجا متدفقا بأسرع ما يمكن بحيث لا يكون للموضوع أية قدرة على التحكم ويكون المنولوج عبارة عن الفكرة تتحدث عن نفسها بنفسها . ومن ثم كان بريتون يغطى الصفحات تلو الصفحات بالكتابة دون اكتراث بما قد تكون القيمة الأدبية لما يكتبه . وكانت النتيجة المرة تلو المرة طوفانا من الكلمات غير المترابطة . وقد استلزم بريتون فى حالة « الكتابة التلقائية » أن تترك الكلمات تتابع وتتدفق الواحدة تلو الأخرى بلا رقابة أو تدبير ، ويتمسك بريتون بأن « المكتوب التلقائى » عمل فنى كامل لا يجوز للعقل أن يتدخل فيه بأى مساس سواء أكان بالحذف أو بالاضافة والتعديل .

واذا راعينا أن يونسكو دائب التمسك بأن « العمل الفنى لا يجب أن يكون نتيجة تفكير بل أن يكون هو الفكرة تكشف بذاتها عن ذاتها » (راجع حديثا ليونسكو فى مجلة « بارى ـ تياتر » فى العدد ٢٠٠ من السنة السادسة عشرة) فاننا نتبين أن « الكتابة التلقائية » كانت من اساليب يونسكو الا انه يخالف فى شانها أساسا أصوليا من أسس السيريالية مقررا انه اذا كانت الثورة السريالية قد توصلت الى التلقائية التى لاغناء عنها لأى فن كبير الا أنها لم تكترث بأن تحقق توازنا أريبا بين التلقائية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى أن توفق بين نتائج العقل الباطن وتحكيم العقل الواعى . ان الكاتب الخلاق يجب ان يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق الذهنى . اذ يجب أن يسمح للأمواج أن تتدفق خارجه ثم تأتى بعد ذلك عملية الضبط والتقويم والانتقاء .

رابعا : الحرية المطلقة لكاتب المسرح :

وفى مقام التلقائية التى تبدأ بها عملية الخلق الفنى عند يونسكو نلتقى بفكرة حرية الأديب الفنان . ان مسرحيات يونسكو ــ على حد قوله ــ

تنمو فى حرية تامة نابعة من ذاتها · وليست بدايات الطريق سوى مجرد تساؤلات أولية · « ولا أعرف بعد ذلك أين أنا ذاهب بالضبط » ·

ولا يسخر يونسكو مسرحياته للدعاية لأفكار سابقة · ربما كانت الفكرة الوحيدة الكبيرة التى يؤمن بها هى حق الانسان المطلق فى الاستفسار عن حقيقة مركزه فى الوجود المهول من حوله · وكما أن الانسان يخرج بصدد هذه الاستفسارات الى مغامرة غير مأمونة العواقب ، كذلك فان يونسكو عندما يشرع فى الكتابة يبدأ مغامرة غير معروفة النتائج وغير محكومة بفكرة سابقة · ولهذا فانه يقول عن مسرحياته انها اكتشافات ، ومن ثم تتصف بكل ما تتصف به عمليات الاكتشاف · فهى مثيرة ، مشوقة ، مؤسية · ومضحكة ·

ولهذا أيضا يعيب يونسكو على نقاده أنهم عندما يواجهون مسرحياته يواجهونها بأفكار مسبقة تحكم تقديراتهم للعمل الفنى · وعندما لا يجدون فى مسرحياته ترديدا لأفكارهم تلك ولا حتى أصداء لها يصابون بخيبة أمل · اذ العجيب فى النقاد وفى الناس بصفة عامة أنهم يتطلبون من الفنان أن يكون عبدا أو بوقا للأفكار والعادات المستتبة فى حياتهم الداخلية والخارجية وبعبارة أخرى فانهم انما يحكمون على العمل الفنى من زاوية مالا يجدونه فيه لا ما هو عليه ·

خامسا : الغربلة والانتقاء :

أما المرحلة الثانية فى العمل الفنى ، مرحلة الغربلة والانتقاء ، فهى تحتاج الى الارتقاء الى حالة من اللامبالاة لا يمكن الوصول اليها فى الحقيقة الا عن طريق « البشاشة والتفتح » والايمان بأن الحقيقة هى مزيج محكم من المعقول واللامعقول وهو ما يفضى الى ابراز التضاد الجذرى فى كل شىء ·· التضاد بين الرقة والفظاظة ، بين القول والعمل ، بين التافه والمستحيل ·

على انه فى مقدمة صور التضاد نجد التضاد بين المضحك والمأساوى وهو ما يولد « الفارس التراجيدى » الذى هو التسمية التى اطلقها يونسكو على مسرحية « الدرس » ومسرحية « الكراسى » والتى يمكن أن تكون أيضا عنوانا لكل مسرحه · واحدى الخصائص المميزة للفارس التراجيدى أن يصطبغ الايقاع المضحك بصبغة من القسوة والفظاظة ·

سادسا : اللغة :

وفى مجال التضاد يسجل يونسكو صورة صارخة لهذا التضاد فى اللغة أيضا • ولكى يثبت يونسكو لا معقولية اللغة يجد سلاحه المفضل فى تفخيم التفاهات والكلام المبتذل المعاد • ولقد نسجت « المغنية الصلعاء » وهى أولى مسرحيات يونسكو ـ من لغة ميتة لمجتمع منفر • وللتفاهات والكلام المبتذل المعاد فى مسرح يونسكو عدة وظائف • انه يستخدم أداة للنقد الاجتماعى وللنقد الفلسفى أيضا • وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص الى ما يسميه « البورجوازية » •

سابعا : البورجوازية :

والبورجوازية مدلول على غاية من الأهمية عند يونسكو • بل هو يصبح فخورا : انى قضيت السنين الطوال أحارب البورجوازية • وهى ذلك المظهر من الحياة الانسانية الذى يتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، ويرفض ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى متمثلا فى النظام الاجتماعى المستتب • هذه هى البورجوازية التى وقعت وثيقة خضوعها لفراغ يتطلب أن يملأ بالكلام الأجوف والصيغ الخاوية حتى يضحى الانسان تحت نير البورجوازية مجموعة من الصيغ والتقاليد والمعايير الصماء يمكن أن تجعل منه أى شخص الا أن يكون انسانا •

ولا يتجلى هذا فى مجال الافكار فحسب ، بل يمتد أيضا الى مجال العواطف حيث يبدو عدم الانسجام على الأخص بين السلوك الخارجى أو الاجتماعى والنزعة الداخلية الذاتية •

ان المرء يعانى فى اخراج الكلمات • ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشفاه وتضحى جثثا هامدة • وينتهى المطاف بالكلمات الى أن تصبح أدوات للعبث واللا معقول •

ثامنا : وظيفة الممثل :

وهناك أيضا التضاد اللصيق بوظيفة الممثل • وهذا التضاد يستغله يونسكو الى أقصى حد • فكون الممثل انسانا عاديا يحيا حياته الخاصة وفى الوقت ذاته يحيا بطلا فى مسرحية هو بدوره تضاد صارخ يمكن اذا أحسن استغلاله أن يخلق درجة من التوتر الدرامى يضاهى ذلك الذى تحققه الحبكة فى أكثر المسرحيات تقليدية •

ويهاجم يونسلكو فى هذا المقام « نظرية الانفصـــام » عند برتولد بريخت الذى يريد الا يغيب عن المتفرج قط أنه ليس أمام قطعة من الواقع بل أمام اداء مسرحى ، ويريده الا يندمج بعاطفته فى أحداث الرواية بل يظل بينه وبين الممثلين على خشبة المسرح تباعد أصولى · أما يونسكو فان الجوهرى عنده هو ان يندمج المتفرج بقوة الفن فى العمل الخيالى الذى تدور أحداثه أمامه برغم انه اذا استفتى عقله لقال له انه لا معقول · ويقرر يونسكو أن كبح جماح الممثل عن التمثيل الحماسيحتىتضحىالخرافةحقيقة انما هو وأد للحياة فى المسرحية ومن ثم كان اندماج الممثل فى دوره وحمل المتفرج على الامتزاج بالحدث الخيالى الذى يدور على المسرح الى حد الايهام بأنه الحياة ذاتها على غاية من الأهمية عند يونسكو ·

ويذكر فن يونسكو فى هذا المقام بمسرح العرائس · وهو أمـــر طبيعى لأن يونسكو قد تلقى دروسه الاولى فى الدراما من مسرح العرائس · وهو يكشف عن هذه الحقيقة قائلا : مازلت اذكر أن أمى لم تكن قادرة على أن تنتزعنى من عروض العرائس فى حدائق لوكسيمبورج · كان من الممكن أن اظل أمامها مأخوذا اياما وأياما · وما كنت أضحك مع ذلك · كان منظر تلك الدمى يملك على حواسى وأنا أراها تتكلم وتتحـــرك وتتضـــارب بالهراوات · كانت تلك صورة الحياة ذاتها برغم غرابتها · كانت أصدق من الصدق ذاته برغم لا معقوليتها · كانت تلك صورة للحياة مبســطة وكاريكاتيرية كما لو كان المقصود وضع الخطوط تحت الحقيقة الوحشية المهولة فى سخريتها وقبحها · (يونسكو ـ ملاحظات وملاحظات عكسية ـ وهى مجموعة من المقالات والأحاديث والآراء باللغة الفرنسية عن مسرح يونسكو ـ طبعة جاليمار عام ١٩٦٢ ـ ص ٨) ·

وهذا الاتجاه الى الكتابة لممثلين اشبه بالدمى شىء أساســى فى مسرح يونسكو ولهذا نراه أيضا يستعمل الأقنعة فى مسرحية « جاك أو الخضوع » ويستخدم الجنائزيات بشكل هزلى فى « أميديه » أو كيف يكون الخلاص » ، ويعمد بصفة عامة الى التهويل دافعا بكل شىء الى حالة من الهوس يكمن فيها أصل المأساة · كل هذا يوضح بجـــلاء مدى اهتمام يونسكو « بالأساليب التهريجية » التى نجدهــا فى مسرح العرائس، كما نجدها فى السيرك أيضا ، وذلك بغية « العودة الى اللامعقول » ويضيف يونسكو الى تلك الأساليب التهريجية ايقاعات الباليه · (وقد تجلى ذلك على الأخص فى مسرحيته القصيرة « منظر لاربعة » حينئذ نرى ديبون وديران يدوران باستمرار حول النضد وقد عقد كل منهما يديه خلف ظهره ·

يلتقيان ويصطدمان ويكاد يتلاصق وجهاهما ثم يتحركان فى الاتجاه العكسى) وينتهى الأمر بفن يونسكو الى شكل ليس بالمسرحية ولا بالباليه ولا باستعراضات المهرجين والعرائس بل الى خليط من هذه الأنماط جميعا يتلاشى فيه العامل التعقلى كدليل على أن التجريد (الذى يحبذه يونسكو فى لوحات صديقه كاندينسكى) قد أتى بعض ثماره ٠

على أن هذا الاهتمام « بالأساليب التهريجية » انما يعكس أيضا وجهة نظر يونسكو الى الوجود ، فالعالم الحالى الذى يعيش فيه هو قبل كل شىء عالم من الدمى المغرورة الغبية ، وهى فى الوقت ذاته ضحايا الوجود اللاروحى الذى يسحقها تحت عبء ثقيل من المادة الميتة ٠

ويقرر يونسكو أن ثمة حالتين نفسيتين أصوليتين تستمد منهما أعماله وجودها ٠ الحالة الأولى حالة من التخفف والتحرر ٠ ولا تبدو الأشياء عندئذ مهمة ويمكن للانسان أن يضحك وقد تحرر من ثقلها ٠ لكن هذه الحالة جد نادرة ٠ وفى أغلب الأحيان ، وهذه هى الحالة الثانية ، يحس يونسكو أن ثمة ثقلا يجثم عليه ، وأن ثمة غمامة تتغشاه وأن الوجود يسحق الانسان تحت وطأته ٠ وعندئذ تموت الروح وتنتصر المادة ٠ وبعد لحظات قصيرة من الشعور بلذة العيش يجد المرء نفسه قد القى به شيئا فى عالم الأشياء المعتم ٠

يمكننا أن نفهم وجهة نظر يونسكو فى هذا المقام متى قارناها بوجهة نظر صديقه المصور التجريدى واسيلى كاندينسكى الذى يقول فى كتابه « لمحات عن الماضى » ان الاحساس عنده مضى يتزايد بوجوب الفصل بين مجال الفن ومجال الطبيعة ٠ وخلص الى أن الأشياء تلحق الأذى بلوحاته ويمضى يونسكو فى هذا المقام فيقول : ان كل شىء يؤكد الصورة الأولى والوحيدة للوجود : سعار باطل دنس ، صراخ مفاجىء يخنقه الصمت ، اشباح تغوص فى الليل الى الأبد ٠

(راجع ص ٨٣ و ٨٤ من الترجمة الفرنسية لمؤلف برونكو عن مسرح الطليعة) ٠

ويبدو أن وجهة نظر كهذه (وهى قريبة من وجهة نظر بيكيت) تستتبع مسرحا قاتما مفجعا الا أن أغلب مسرحيات يونسكو مع ذلك بهيجة بشكل يثير الدهشة لأن مؤلف هذه « الفارسات التراجيدية » لا يهدف الى تأكيد استحالة الفصل بين التراجيديا والكوميديا فحسب ، بل انه يهدف أيضا الى الابانة عن اللامعقولية الأصولية فى الوضع الانسانى ٠ واذا كانت

التراجيديا تكشف عن كرامة الانسان الذى يسحقه قدر محتوم ، فـــان الكوميديا مثيرة للشجن أيضا اذ توحى بأنه ليس ثمة كرامة انسانية ، وانه ليس ثمة ما يفهم أبعد من المهازل القاسية التى تصيبنا بها الحياة ٠

ان الحرية التى هى أغلى ما للانسان لا تكفل الفرار من اللامعقول ، اذ انها فى النهاية مجرد احساس أشد به فيضحى المرء فى حالة دهشة من الوجود فى خضم عالم يبدو وهميا ملفقا وواقع مفكك متخبط خال من المعنى ٠ واذا كان كل شىء لا أهمية له فما الذى يسع الفنان أن يفعل سوى أن يضحك من عبثية السلوك الانسانى ؟ ان نكون خالدين ومع ذلك نموت أمر مخيف ٠ ولا يمكن أن يحمل محمل الجد ٠ (ملاحظـــات وملاحظات عكسية ص ٩١) ٠

ولا يثير الرعب من الموت يونسكو قدر ما تثيرة تلك الاستكانة وتلك البلادة التى يتقبل بها الرجل العادى مجرى أحداث الحياة والموت ٠ واذا كان الموت فكرة مركزية فى مسرح يونسكو فانه يرتبط بالموت أيضا ـ كما سبق ان قلنا ـ الغباء والانخداع الذى تغرق فيه البشرية التى تواجـــه الموت ٠ على ان من المضحك ايضا ان فى هذا الغباء وترك النفس للانخداع نجاة البشرية وبقاؤها اذ كيف يمكن للبشرية ان تمضى فى الحياة فى ظل القنبلة الهيدروجينية ما لم تدفن رأسها فى الرمال ٠

تاسعا : النزعة الاجتماعية :

لو لم يكن قد ظهر فى السبعين عاما الأخيرة هتلر وقنبلة هيروشيما لما كتب يونسكو مسرحياته التى اشتهر بها ، وتتردد كثيرا فى مســـرح يونسكو حلول الوحشية المجردة من الفهم محل النظام والعدالة ٠ وكما أن للفرد عزيمته على تحسين حال رفاقه البشر الا أن باعماقه على الدوام نزعة الى تدميرهم أيضا ٠ وفن يونسكو دفاع متحمس ضد الفاشية التى ليست الا تمرد الطبيعة الحيوانية على الحضارة تمردا يهدف الى تحويل الانسان الى وحش كاسر ٠ ان القوة المعراة عن المعنى أكبر الشـــرور بل وأخطر ما يواجهه الانسان الحديث ٠ ثم يهاجم يونيسكو خيانة العقل للانسان أى انه يهاجم المنطق الذى يأتى لخدمة أغراض الفاشـــية وذلك بتبرير كــل السخافات والاعتداءات ٠

ويعارض يونسكو بعنف المسرح الذى يعالج المشـــكلات الجارية

باعتبارها كذلك · ان الكاتب الذى يصل الى الشمولية لن يكون لديه ما يقوله لبنى جيله ولكل الأجيال · كما ان الكاتب الذى يحاول أن يعظ على المسرح هو منافق خداع · انه مفكر يحاول أن يتشبه بكتاب الدراما ، أو هو كاتب دراما يتظاهر بانه من رجال الفكر · وينادى يونسكو بالحرية المطلقة لكاتب المسرح · اذ ان صدق الفنان مع نفسه هو أقصر الطرق الى أن يكون صادقا فى التعبير عن الآخرين ·

وهكذا ينبع احساس يونسكو بالكوميديا من احساسه المرير بالهلع من الوجود · واغلب مادته المضحكة هى الوجه الآخر لتأملاته فى « الوضع الانسانى » وادراكه لعالم جائر تملأ المادة كل جوانبه ، ولا تترك فراغا فيه الا وشغلته محطمة لكل حرية تحت ثقلها ·

عاشرا : اللامعقول :

الحياة لا معقولة · الموت لا معقول · اللامعقول يسود كل الأرجاء · لكن هذا اللامعقول ذاته يبدو غريبا ، مثيرا للدهشة ومحيرا · (مثلما صاح بيرانجيه بطل « الخرتيت » عندما أضحى الناس جميعا من حوله خراتيت) هناك دائما الأمل الميئوس منه كما عند بيكيت · البرغوث الذى يمكن أن تبدأ منه الحياة من جديد فى « لعبة النهاية » ·

حادى عشر : الوقوف أمام الموت :

يقف يونسكو طويلا أمام الموت يتأمله وتشيع هذه الوقفة فى فنه (على الأخص فى « قاتل بلا أجر » وفى « الملك يحتضر ») والموت يثير الرعب ، لا لأنه واقعة فظيعة فى حد ذاتها ، بل لانه يجعل كل الحياة التى سبقته عبثا وسخفا · فضلا عن انه فى حد ذاته لا معنى له · وقد عبر احساس يونسكو بالموت عن روح العصر ·· العصر الذى بعد أن مضت النازية تحطم الانسان فيه القيت على هيروشيما القنبلة الذرية ثم ظهرت القنبلة الهيدروجينية مهددة الوجود بالدمار الشامل فى كل لحظة ، وباحالة كل جهود البشر الى أنقاض وعدم · ولهذا يقول يونسكو : ان الواقع كابوس مؤلم لا يطاق · انظروا من حولكم · ماذا تجدون ؟ حروبا ، ودمارا ، وويلات ، وأحقادا ، واضطهادات ، والموت لنا بالمرصاد · لقد خلقنا لكى نكون خالدين ومع ذلك نموت · الأمر مخيف ·· ولا يمكن أن يحمل محمل الجد · (ملاحظات وملاحظات عكسية ص ٩١) ·

ولا يثير الرعب من الموت يونسكو قدر ما تثيره تلك الاستكانة وتلك البلادة التى يتقبل بها الرجل العادى مجرى أحداث الحياة والموت · وإذا كان الموت فكرة مركزية فى مسرح يونسكو فانه يرتبط بالموت أيضا ــ كما سبق ان قلنا ــ الغباء والانخداع الذى تغرق فيه البشرية التى تواجـــه الموت ·

صحيح أن مسرح يونسكو يرتكن الى خيالات العالم الداخلى الا أن هذا العالم الداخلى الذاتى ·· العالم الصغير · ليس فى الحقيقة الا انعكاسا للعالم الخارجى الموضوعى ·· العالم الكبير · وذلك لأن عملية التصور تفترض تقويم الموضوع الخارجى · والصورة الذاتية انما تولد فى المخيلة أو تتغير نتيجة لتقويم الروابط الخارجية · وكاتب المسرح الـذى يتمتع بحرية حقيقية ويستطيع أن يعبر عن الأفكار التى تشغل باله انما هو كاتب أصيل يجد نفسه · ومتى وجد نفسه فانه لا يتخلى عنهـا ابدا · ولا تحسبن عندئذ انه انما يبتعد عن الناس منطويا على ذاته مغلقا بابه لأنه عندما يجد نفســـه ويعبر عنها بأصالة يجد الناس أيضا لأنه انمـــا يجد الانسانية · ويعنى يونسكو بذلك أن عثور الكاتب على الانسان لا يكون الا بالغوص فى أعماقه والتعبير تعبيرا أصيلا عن ذاته ، لأن ذاته تكون عندئذ الذات الحقيقية للآخرين · والكاتب الذى يعبر عن ذاته بأصالة يجد الانسانية بطريق أقصر من ذلك الذى يصم أذنيه عن صوت ضميره ليصغى فحسب لتوجيهات الآخرين والظواهر الاجتماعية ذات الطابع المتغير (راجع هذه الفكرة فى كثير من مقالات يونسكو وأحاديثه وعلى الأخص مقالته المنشورة بمجلة « الانكاونتر » الانجليزية ــ عدد سبتمبر ١٩٦٤ ــ ص ٣ وما بعدها) ان كل كاتب يريد أن يكتب دعاية لكن الكتاب الكبار هـــم الذين فشلوا فى مثل هذه الكتابات · وان أى مجتمع مهما كان مثاليا لن يخلص الانسان من تعاسته ، من خوفه المهول من الموت ، من التعطش الى المطلق · انها طبيعة الانسان لا طبيعة المجتمع التى تملى مفهوم الفن ومضمونه · وحتى اذا حققت السياسة أغراضها تماما فانها ستترك المشكلات الانسانية الكبرى كما هى ولذلك فان المجتمع الانسانى الحـــق هو ذلك الذى لن يقتصر على دائرة السعى الى رخاء أعضائه ورفاهيتهم المادية فحسب ·

لقد عنى يونسكو أن يتعدى بفنه حدود الجماعات المحلية والاقليمية وأن يوجه خطابه الى رفاقه البشر جميعا · ان ماهو مهم حقا عند يونسكو هو أن يبين اننا متشابهون أساسا · « انى أومن بأن الانسان فى أى زمان ومكان يخاف الموت كما أخافه انا · ووجه الشبه الأصولى هذا هو ماحاولت

ان اتشبث به · ان ما يعنينى قبل كل شىء هو الوحدة بين البشر وذلك لانى فى حاجة الى أن أرسى الروابط بينى وبين الناس فى كل مكان · اننا جميعا متحدون ونخاف الموت · وما من شىء أعمق من ذلك · » (مؤلف ريشاردكو بالانجليزية عن يونيسكو ـ طبعة ١٩٦١ ـ ص ٧٩ وما بعدها) ·

المبحث الثانى : فن يونيسكو فى مسرحيته الأولى « المغنية الصلعاء »

فى مايو من عام ١٩٥٠ قدمت مسرحيته « المغنية الصلعاء » فرقة المخرج الناشىء نيقولاس باتاى · وكانت ليلة الافتتاح مطيرة وسقف المسرح تتسرب منه مياه الأمطار التى تساقطت مباشرة على الممثلين اثناء اداء ادوراهم · واذا أضيف هذا الجو الى الخلط والتخبط الذى يثيره نص المسرحية المحير وعنوانها الذى لا معنى له فقد كان من الطبيعى أن يحنق المتفرجون ويخيل اليهم انه قد غرر بهم وسخر منهم · وظلت قاعة المسرح شبه خاوية طوال الأسابيع الستة التى قدمت فيها · ولم يستمتع بها الا قلة من النظارة قدر لهم أن يتغلغلوا الى ما وراء المظهر السطحى التافه للمسرحية ·

اولا : قصة « المغنية الصلعاء » :

ويمكن أن نلخص موضوع « المغنية الصلعاء » فى أن مستر ومسز سميث يقضيان السهرة فى بيتهما فى احدى ضواحى لندن · الأمسية روتينية شأنها فى ذلك شأن كل الأمسيات التى يقضيها زوجان بلغت بهما الحياة الزوجية الى مرتبة الملل والضجر · الساعة التاسعة وقد تناولت الأسرة عشاء طيبا ، حساء وسمكا وبطاطس وسلطة انجليزية ·

ويبين منذ البداية أن الفهم المتبادل بين الزوجين معدوم وليس ثمة مشاركة حقيقية بينهما ، فها هو مستر سميث قد جلس بعد العشاء لاتفارق الجريدة يديه ولا يجيب على ثرثرة زوجته الا بتحريك لسانه محدثا أصواتا غير مفهومة · والزوجة ماضية فى ثرثرتها الجوفاء التى لا تكل ولا تفتر · كانت البطاطس جيدة · وزيت السلطة لم يكن زنخا · البدال الذى عند ركن الشارع افضل من يبيع الزيت فى الناحية · الخادمة مارى قد أحسنت طهو البطاطس بعكس المرة السابقة · والسمك كان طازجا · لم ياكل الزوج هذا المساء مثل كل مرة · لقد اكلت الزوجة اكثر منه · الحساء

كان الى حد ما كثير الملـــح ولـم يكـن البصـــــل فيه كافيا . ثـــم طبيب الجيران مدهش . انه لا يصف لمرضاه الا الأدوية التى سبق ان جربها على نفسه ، الا أن ذلك لا يحول دون وفاة بعض مرضاه مع ذلك .

ثم يتذكر مستر سميث أن بوبى واطسون قد توفى منذ سنتين وشيعت جنازته منذ عام ونصف . ويدور الحديث حول أرملـــة بوبى واطسون واسمها أيضا بوبى واطسون . ولهما ابن اسمه بوبى واطسون وابنـــة اسمها أيضا بوبى واطسون . ويمضى الحديث الى ذكر افراد الأسرة جميعا من خالات وأعمام وأحفاد وغيرهم . وكلهم اسمهم بوبى واطسون .. ونفهم من الحوار ان من المتعذر التمييز بينهم . فمستر ومسز سميث غير قادرين على الحديث عن كل منهم بوضوح وتحديد . الكل أضحوا غير معينين بلا اسم مميز لكل منهم .

تدخل الخادمة مارى . وبعد أن تعلن أنها كانت فى السينما مع رجل مجهول ، تذكر أن مستر ومسز مارتين اللذين دعيا للعشاء يقفان بالباب ينتظران الاذن لهما بالدخول .

ينصرف مستر سميث وزوجته ليغيرا ملابسهما ويدخل مستر مارتين وزوجته ويدور بينهما مشهد عاطفى . مستر مارتين يسأل فى خجل مسز مارتين عما اذا لم يكن قد التقى بها فى مكان ما من قبـل . ان الاثنين يعيشان تحت سقف واحد ولكن الحياة معا العديد من السنين لا تعنى حتما أن الزوج والزوجة يفهم لكل منهما الآخر أو يعرفه حق المعرفة .

يعود مستر ومسز سميث ولم يغيرا ثيابهما . ويصيح مستر سميث فى الضيفين لائما اياهما تأخرهما مما حرمهما من تناول شىء من الطعام طوال النهار . ثم يجلس المضيفان قبالة الضيفين . ويبدأ الحديث التافه السخيف . انهم جميعا مصابون بالزكام رغم ان الجو ليس باردا وليس ثمة تيار من الهواء . وتطلب مسز سميث من الضيفين أن يقصا شيئا لانهما كثيرا الترحال والتجوال مما يتيح لهما فرصة أفضل لمشاهدة الناس . فتروى مسز مارتين حادثة رأتها فى الصباح تعتبرها خارقة للمعقول . لقد رأت فى الطريق رجلا ركع على الأرض يوثق رباط حذائه . فيكاد الجميع لا يصدقونها لغرابة هذا المشهد . ويعلنون دهشتهم البالغة . على أن دهشتهم هذه تتزايد عندما يروى مستر مارتين مشهدا آخر . لقد رأى فى المترو رجلا جالسا يقرأ جريدته فى هدوء !

ثم يمضى أصدقاؤنا الأربعة سهرتهم الرتيبة · ويرن جرس الباب فتنهض مسز سميث مقررة أن ثمة أحدا بالباب · وتذهب لتفتحه الا أنها ما تلبث أن تعود معلنة انه ليس بالباب أحد · ثم يرن الجرس مرة ثانية وثالثة ورابعة ويتكرر حدوث الشىء ذاته · وتثير هذه الحادثة مناقشة حول ما اذا كان من اللازم منطقيا أن يستتبع رنين الجـــرس وجود أحد عند الباب · وينكر مستر سميث ذلك مؤكدا أن رنين الجرس لا يستتبع وجود أحد بالباب · ان النظرية صحيحة من حيث المبدأ ولكن عند تطبيقها يضحى الأمر غير صحيح · ثم يرن جرس الباب من جديد فيقوم مستر سميث هذه المرة ليفتح واذا به يعود معلنا أن بالباب ضابط المطافىء ·

وضابط المطافىء هذا صديق قديم لمستر سميث · يدخل مرتديا زيه الرسمى · وقد جاء تأدية لعمل من أعمال وظيفته · اذ انه مكلف باطفاء النيران فى كل ركن من أركان المدينة · حتى النيران التى لم تشتعل بعد،فقد أخذ على عاتقه اكتشافها واطفاءها · ويعده الحاضرون بابلاغه بكل حريق ينشب عندهم · وعندما يهم رجل المطافىءبالانصرافيرجوهالجميعأنيمكث ليقص عليهم بعض الحكايات الواقعية لأنه رجل حنكته الحياة ولا يعترف بالمعلومات المستقاة من بطون الكتب · وبعد تدلل يمضـــى فيقص على الحاضرين بعض الحكايات المتناهية فى السخف يعجبون بها رغم تفاهتها المفرطة بل وينهضون من وقت الى آخر لتقبيله معلنين بذلك عن اعجابهم ·

وتندفع مارى داخلة بغتة وبلا استئذان وتلتمس السماح لها بـأن تحكى لهم هى الأخرى نادرة من نوادرها · ويتأفف الحاضرون من مسلك الخادمة التى غادرت مكانها فى المطبخ لتكتسح غرفة الاسـتقبال · هذا لا يليق ولاتقبله الروح الانجليزية المحافظة وما ان يراها رجل المطافىء حتى يصيح : هذا غير معقول ! وهنا ! هذا غير معقول · لقد كانت مارى أول من أشعل النار فى حياته ·وتلقى مارى بنفسها عليه وتقبله معانقة · ثم تصر على القاء قصيدة من الشعر تكريما لرجل المطافىء · وتشرع فى القاء أبيات تتكلم عن نار اشتعلت فى كل شىء · ويضيق مستر ومسز سميث وضيفاهما بها ويدفعها سيدها وسيدتها خارجا · ثم يعلن رجـل المطافىء أن لحظة رحيله قد أزفت فان عليه أن يكون فى الطرف الآخـر من المدينة لاطفاء حريق سيشتعل هناك بعد ثلاثة أرباع الساعة وسـت عشرة دقيقة ·

وبعد أن يظل مستر ومسز سميث وضيفاهما وحدهم يشرعون فى حديث ليس له من الحديث الا الاسم : فكل منهم ينطق بجمل مفككة لا صلة

لها بما يقوله الآخرون،ولاحتى بما يقوله هو · وفى لحظة يصمتون جميعا ويخيم عليهم السكون برهة ثم يعاودون ذلك النوع من الحديث ، وتزداد الايقاعات سرعة وتوترا وخبالا · وينتهى الأمر بأن يتماسك الجميع وقد ملئوا المسرح بصياحهم · ثم تطفأ الأنوار · وعندما يضـاء المشهد من جديد يكون مستر ومسز مارتين جالسين فى المكان ذاته الذى كان يجلس فيه مستر ومسز سميث من قبل · ويقفز المشهد الأول من المسرحية أمـام ناظرينا من جديد بينما تسدل الستار ·

هذه هى قصة « المغنية الصلعاء » ولكن ما معنى هذا السخف الذى يسرى فى المسرحية من أولى لحظاتها الى آخرها ؟ لعل من الأوفق للنفاذ الى جوهر المسرحية أن نتطرق بادىء ذى بدء الى أقوال المؤلف ذاته عنها والظروف التى صاحبت كتابتها ·

ثانيا : ميلاد « المغنية الصلعاء » :

فى عام ١٩٤٨ قبل أن يكتب يونيسكو مسرحيته الأولى هذه لم يكن يريد أن يصبح كاتبا مسرحيا ، بل كان يرجو فحسب أن يتعلم الانجليزية · وليس بلازم ـ على حد قوله ـ أن يفضى تعلم الانجليزية الى أن يضحى المرء كاتبا مسرحيا · بل على العكس فانه لم يضح كاتبا مسرحيا الا لأنه اخفق فى تعلم الانجليزية · ورغم انه قد قيل ان « المغنية الصـــلعاء » تنطوى على سخرية من البورجوازية الانجليزية ، الا أن يونيسكو لـــم يكتب مسرحيته هذه ليقتص لنفسه من اخفاقه ذاك ·

ولقد احس يونيسكو فى قرارة نفسه أن عليـــه أن يلقى مزيدا من الضوء على موقفه ، فادلى بحديث عام ١٩٥٨ ذكر فيه تفاصيل الظرف الذى أحاط بكتابته مسرحيته الأولى · وفى هذا الحديث يقول يونيسكو : لكى أتعلم الانجليزية اشتريت منذ تســعة أو عشـــرة أعـــوام كتيبا فى المحادثة الانجليزية للمبتدئين من الفرنسيين · وانخرطت فى العمل · وبكل اجتهاد كنت أنقل الجمل من كتيبى وأكرر كتابتها لأتعلمها عن ظهر قلب · وبينما كنت أقرأ تلك الجمل بانتباه لم أتعلم الانجليزية بل تعلمت حقائق مدهشة : مثلا ان الأسبوع سبعة أيام ، وهو ما كنت أعرفه · وان أرض الغرفة تحتى وسقفها فوقى ، وهو ماكنت أعرفه ايضا · ولكننى لم أتأمل هذه الحقائق بجد واهتمام من قبل قط ، أو ربما كنت قد نسيتها · وفجأة بدت لى هذه الحقائق جد حقيقية ومذهلة · وتيقنت اننى ذو نزعة فلسفية اذ تبينت ان هذه التى اقوم بنقلها فى كراستى لم تكن مجـــرد عبارات

انجليزية مترجمة الى الفرنسية فحسب بل هى حقائق اصولية ، وملاحظات بالغة العمق ٠

ولم يتخل يونيسكو عن كتاب الانجليزية رغم اخفاقه فى تعلمها ٠ وكان ذلك من حسن الحظ اذ مضى مؤلف الكتيب المذكور بعد هذه الحقائق العمومية الى الابانة عن حقائق خصوصية أيضا ٠ وفى سبيل ذلك لجأ الى الحوار ٠ ومنذ الدرس الثالث ظهرت شخصيتان لا نعرف ما اذا كانتا متخيلتين أو حقيقيتين ، هما مستر سميث وزوجته وهمـــا انجليزيان ٠ ولدهشة يونيسكو أخذت مسز سميث تنبىء زوجها أنهما رزقا بعدة أولاد وانهما يقيمان مع أولادهما فى احدى ضواحى لندن ، وان اسمهما هو مستر ومسز سميث ، وان مستر سميث موظف كتابى ، وان لديهما خادمة اسمها مارى وهى انجليزية بدورها ، وانه كانت لهما منذ عشرين عامـــا أسرة صديقة اسمها مارتين ٠ وان بيتهما جنة اذ ان بيت الانجليزى هو جنته الحقيقية ٠

وقال يونيسكو لنفسه لابد ان مستر سميث يعرف بعض الشىء عنكل هذا ٠ ولكن من يدرى ؟ لعل من المفيد ان نحدث أقراننا عن أشـــياء من الممكن أن يكونوا قد نسوها أو ربما ليســـوا مدركين لها ــ رغم بديهيتها تمام الادراك !

وفى الدرس الخامس وصل صديقا مستر ومسز سميث وهما مستر ومسز مارتين ٠ ودار الحديث بين الأربعة متنقلا من الأصوليات الاولية الى حقائق أكثر تعقيدا : « الريف أكثر هدوءا من المدينة الكبيرة » « أجل ، ولكن المدينة أكثر اكتظاظا بالسكان ، وثمة حوانيت أيضا ٠ » وهذا بدوره صحيح ويثبت أن الحقائق المضادة يمكن أن تقوم جنبا الى جنب ٠

***

ويمضى يونيسكو قائلا : وعندئذ الهمت بفكرة ٠ لم يعد الأمر بالنسبة الى أن أحسن معلوماتى فى اللغة الانجليزية ، وأن أتعلم كلمات أستعين بها لكى أترجم الى لغة أخرى ما كان بامكانى ان أقوله بالفرنسية ايضا ٠ ولما كان حوار مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين مسرحيا بمعنى الكلمة فقد رأيت أن أكتب مسرحية ٠ ومن ثم كتبت « الانجليزية بلا عناء » ٠ نقلا عن الجمل التى احتواها كتيبى فى تعلم الانجليزية ٠ الا أن ثمة ظاهرة غريبة حدثت فى تلك الجمل وانا اكتبها ، ولا ادرى كيف ٠ فقد تجول النص تحت بصرى ودون أن أشعر رغما عنى٠تلك الجمل البسيطة الواضحة

التى دونتها بعناية فى كراستى اخذت تتحرك من تلقائها متخبطة متلفة بعضها بعضا · وتغيرت معانيها واختلطت · ومن ثم أخذت الأرض تميد تحت قدمى الحقائق المؤكدة غير المنكورة · فتحول مثلا القول القاطع بأن الأسبوع مكون من سبعة أيام على لسان مستر سـميث الى القول بأن الأسبوع مكون من ثلاثة أيام فحسب · وأضحت اللغة مبتورة والشخصيات مفلككة والحديث عبثا غير معقول ، وقد أفرغ من محتواه ، وكان الأمر يجرى من خلال شجار من المتعذر معرفة دوافعه اذ لا يتقـاذف الأبطال اجابات أو استفسارات أو حتى كلمات ، بل يتقاذفون مقاطع كلمات أو حروفا صامتة أو متحركة · وبدا الأمر كانهيار للواقع وقد أضحت الكلمات قشورا منغمة مجردة عن المعنى ، والشخصـيات أفرغت من اهتماماتها النفسية · وبدا العالم فى ضوء غريب ، ربما كان هو ضوؤه الحق ·

واستطرد يونيسكو يقول : بينما كنت أكتب هذه المسـرحية كان ينتابنى ضيق حقيقى ، دوار وغثيان · وكنت أكف عن الكتابة من وقت لآخر لألقى بنفسى على الأريكة وفى قلبى الخوف من أن أراها تغرق فى العدم وأغرق أنا معها · ولكنى عندما فرغت منها أضحيت فخورا بها جدا وقد خيل الى انى قد كتبت ما يمكن تسميته « بمأساة اللغة » وعندما مثلت دهشت اذ سمعت النظارة يضحكون وقد أخذوا الأمر على أنه ملهاة ـ وهو ما يفعلونه دائما ـ على أن البعض على أى حال لم ينخدع وأحس بالقلق الذى سبق ان أحسست به ·

ولقد حلل بعض النقاد الجادون هذا العمل وفسروه على أنه مجرد نقد للمجتمع البورجوازى · وقد قبل يونيسكو هذا التفسير ، الا ان الأمر لم يكن فى تصوره على أى حال سخرية من عقلية البورجوازية فى بلد دون آخر ، بل ان الأمر أمر البورجوازية فى كل مجتمـع · باعتبار ان البورجوازى هو رجل الأفكار المتلقاة ، المحافظ الذى تشكلت عقليته تماما بالأفكار الاجتماعية الوافدة اليه من الخارج · وهذا البورجوازى نجده فى كل مجتمع رازحا تحت نير تقاليده واحكامه المسبقة · وهذا الطابـع المحافظ تفضحه اللغة الآلية · ولقد كشف نص « المغنية الصلعاء » المؤلف من تعبيرات مشكلة ابتداء من كليشيهات بالية ـ كشف عن آلية اللغة ، ومسالك الناس · وأزاح النقاب عن « الكلام لمجرد عدم قول شىء » عن الكلام لمجرد انه ليس ثمة مايقال ذو طابع ذاتى أصيل : ان مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين لا يعرفون كيف يكون الحديث لأنهم ما عادوا يعرفـون كيـف يفكـرون فلـم تعد لديهـم عواطـف وماعـادوا يعرفـون كيـف تكون الحيـاة · ان باسـتطاعتهم ان يصـبحوا أى

شيء ، أى مخلوق ، اذ طالما انهم ليسوا أنفسهم فبالامكان أن يضحوا غيرهم · انهم قابلون للتغيير والتشكل بأشكال الآخرين · فبالامكان وضع مارتين محل سميث والعكس صحيح دون أن نتبين أى فارق · ان الشخص الذى لا يمكن أن يكون الا نفسه أمر محزن لأنه لا يمكن أن يتحول أو يتشكل· انه اما أن يكون نفسه أو ينكسر ويتحطم ، بينما الاشخاص الذين ليسوا هم أنفسهم ، أى الذين لا وجود لهم أو بعبارة أدق لا وجود ذاتى لهم ــ هؤلاء الأشخاص الذين لا يوجدون هم بالضرورة مضحكون ·

ويمضى يونيسكو فى مقالة منشورة عـــام ١٩٥٩ بعنوان « ميلاد المغنية » قائلا : لم أكن أعتقد أن هذه الكوميديا كوميديا حقيقية · الواقع انها لم تكن الا تقليدا تهكميا للأعمال المسرحية · كنت أقرؤها على بعض الاصدقاء لكى أضحكهم عندما يجتمعون عندى فى البيت · ولــما كانــوا يضحكون من أعماق قلوبهم تبينت أن ثمة قوة مضـحكة حقيقية فى هذا النص ·· ثم قالت لى مونيك سان لكوم انها مسرحية كوميدية طيبة فوجدت فى نفسى الشجاعة أن أترك لها مسودتى · ولما كانت تشتغل بالاخراج المسرحى مع فرقة نيقولاس باتاى فقد عرضت عليها المسرحية واذا بالفرقة تقرر الشروع فورا فى اخراجها وتقديمها للجمهور · الا أن الأمر اقتضى ان نغير العنوان · فاقترحت عدة عناوين دون أن نستقر على عنوان مناسب ولكنها المصادفة هى التى عثرت على العنوان · بينما كان الممثل هنرى جاك هوى يقوم بدور رجل المطافىء زلت لسانه فى البروفات الأخيرة واثناء القائه لقصة « الزكام » حيث كانت ثمة اشارة الى « مدرسة شقراء » أخطأ وقال « مغنية صلعاء » فصحت « ها هو اسم المسرحية » وهكذا سميت « المغنية الصلعاء » رغم انه ما من مغنية تظهر فى المسرحية سواء صلعاء أو غير صلعاء ·

***

وتنتهى المسرحية بوضعها الراهن باحتدام الشجار اللامفهوم بين مستر ومسز سميث وبين مستر ومسز مارتين · وتسدل الستار فى هذه اللحظة ثم ما تلبث أن ترفع لنرى الممثلين يؤدون بداية المشهد الأول ثم تنزل الستار نهائيا ·

وقد كان يونيسكو قد تخيل نهايتين اخريين ليختار الممثلون بينهما وفى احدى النهايتين المتصورتين أراد يونسكو ان تعاود الخادمة الظهور أثناء الشجار بين مستر ومسز سميث ومستر ومسز مارتين معلنة ان العشاء جاهز · وتتوقف كل حركة ويغادر الزوجان والزوجتان المسرح · وما أن

تخلو الخشبة حتى يندفع داخلا ثلاثة صعاليك يصفرون ويصيحون مثيرين الشغب في أرجاء المسرح • ويفضي الأمر الى قدوم مدير المسرح متبوعا بقوميسير البوليس وبعض الجند يقفون مصوبين بنادقهم الى المتفرجين آمرين اياهم باخلاء القاعة بينما يتبادل مدير المسرح وقوميسير البوليس التهنئة على الدرس الذى لقنوه للجمهور •

***

الا ان يونيسكو أيقن ان هذه النهاية المقترحة على قـــدر كبير من التعقيد • اذ انها تقتضى قدرا من رباطة الجاش وتحتاج الى سبعة أو ثمانية ممثلين اضافيين مما يعنى مزيدا من النفقات • ولهذا فقد اكتفى يونيسكو بنهاية أكثر سهولة فى الأداء •

اقترح أن تدخل الخادمة أثناء المشاجرة معلنة بصوت قوى : « ها هو المؤلف » • وعندئذ يتراجع الممثلون ويصطفون الى اليمين والى اليسار مفسحين الطريق مصفقين للمؤلف الذى يتقدم بخطوات قوية الى الجمهور ثم يلوح بقبضته فى وجوه النظارة صائحا : « أيها الرعـاع سأسـلخ جلودكم » • وتسدل الستار بسرعة ولكن المخرج وجد أن هذه النهاية فيها مهاجمة شديدة ولا تتفق أيضا مع مقتضيات الاخراج المهـذب والتمثيل الوقور الذى كان يريده الممثلون •

ومضى يونيسكو قائلا : ولأنى لم أجد نهاية أخرى ، قررنا الا ننهى المسرحية وأن نعود بها الى بدايتها • ولكى ألفت الأنظـار الى الطبيعة التبادلية للشخصيات وامكان وضع الواحد محل الآخر فكـرت فى أن استبدل فى النهاية الجديدة آل سميث بآل مارتين •

ولقد وجد المخرج فى ايطاليا حلا آخر ، فقد جعل الستار يسدل بينما يتماسك المتشاجرون فى نوع من الرقص الجنونى ، أو بعبارة أخرى فى نوع من البالية الغوغائى • ولا بأس فى هذه النهاية أيضا •

ثالثا : من هي « المغنية الصلعاء » :

البطلة الحقيقية والوحيدة فى هذه المسرحية هى اللغة • فاللغة هى التى تقود الشخصيات ، وهم لا يتحكمون فيها • فهم يقولون أى كلام ، وأى كلام جائز ومقبول ، طالما أنه ليس نابعا من داخلهم ، بل وافدا اليهم من الخارج ، من حياة اجتماعية تحجرت فى صيغ واصطلاحات وكليشيهات

جامدة تجلت تماما فى اللغة المتحدث بها والتى تجرى عليها الروابط الانسانية جريانا اضحت معه عبدة لها ·· وذلك بدلا من ان تكون اللغة ، على العكس ، هى النابعة من الروابط الانسانية ··

***

ان اللغة المتحكمة صيغ دون مضمون · ومن الواضح ان تلك التفاهات التى تترى طوال « المغنية الصلعاء » انما تدل على ان اللغة متى تحكمت واستبدت توصل الى اصابة الحياة الانسانية ذاتها بالجدب والعقم حتى يضحى منظر رجل ينحنى فى الطريق ليحكم رباط حذائه منظرا مثيرا للعجب والدهشة ·

و « المغنية الصلعاء » دليل على المنهج الهزلى الذى استحدثه يونيسكو فى مجال المسرح ، وعلى الخيالات الكلامية التى يمكنه خلقها · على ان الضحك الذى تولده « المغنية » ليس ضحكا خالصا تماما · انه ضحك يخفى قلقا وضيقا · لقد شيدت المسرحية من كل ما هو مألوف ودارج من عبارات فى الحياة اليومية ، وشيدت بمهارة بالغة بحيث وضع كل شىء فى غير محله ومع ذلك يقوم البناء مستندا الى فلسفة معمارية جديدة · واننا لنضحك بسبب التناقض المضطرد بين الكلمات والعبارات على ما يتفوه بها الممثلون وبين سلوكهم وهم ينطقون بهذه الكلمات والعبارات ·

واذا كانت « المغنية الصلعاء » ـ على حد قول يونيسكو نفسه ـ تقليدا هزليا للمسرحية كما يفهمها أصحاب المسرحيات ، الا انها فى الواقع ليست كذلك فحسب بل هى تقليد هزلى للحياة السطحية بأسرها ·وعن طريق التركيز الأريب على التوافه فى حياتنا اليومية مجردة بلا زيف أو زخارف ، وتكرار الصيغ المتواترة البالية فى اللغة ، يخلق يونيسكو جوا منعشا غير مألوف ، جوا يبدو جديدا باهرا حتى اننا نكون قادرين على أن نعاود التأمل فى حياتنا اليومية لننتشلها من التحجر الذى انحدرت اليه ·

ان « المغنية الصلعاء » رغم مظهرها السطحى التافه تعطينا درسا عميقا ، وتقدم لنا تحذيرا خطيرا · الحياة لابد أن تحياها لا أن تجترها · حذار من أن توصل المقاييس الموضوعة مقدما والمتعارف عليها الى أن تقتل فيك النزعة النابعة من أعماقك الى التساؤل والتشكك واختطاط نهجك الذاتى فى الحياة · لا بد ان تكون الحياة نابعة من داخل النفس لا من

خارجها ‥ لابد من عـدم الخضوع للمغنية الصلعاء ‥ ومن هى المغنية الصلعاء؟انها المقاييس التى لا تستمد شرعيتها الا من تواترها واطرادها ، انها على الأخص اللغة ٠ ان اية أصوات تخرج من الحنجرة ، أية حنجرة ، يمكن أن تكون كلمات وجملا ، متى تواترت ٠ كما يمكن أن يكون صياح المغنية الصلعاء أو تهتهتها غناء ٠ فهل يطربك هذا الغناء أو يشجيك ؟ حذار من أن يصل بك الأمر لمجرد أن الأغلبية أو حتى الجميع يقولون لك ذلك ـ أن تمضى فى الطرب من غناء المغنية الصلعاء ٠



حذار أن تستغرقك البورجوازية فتضحى بورجوازيا أجوف ٠ ولكن من هو البورجوازى ؟ ان البورجوازية مدلول على غاية من الأهمية عند يونسكو ، بل هو يصيح فخورا : انى قضيت السنين الطوال أحارب البورجوازية ٠ والبورجوازية عنده هى نمط من حياة الانسان ، هى صورة للمصير الانسانى الويل من التردى فيه ٠ البورجوازية هى ذلك المظهر من الحياة الانسانية الذى يتقبل الواقعية المادية على انها الحقيقة بأكملها ، ويرفض ادراك الحقيقة الكاملة ، مفضلا الراحة الزائفة التى يولدها المنطق العقلى ٠ هذه هى البورجوازية التى يصفها يونيسكو بالغباوة واثارة السخرية ، والتى وقعت وثيقة خضوعها لفراغ يتطلب أن يملأ بالكلام الأجوف والصيغ الخاوية حتى تصبح فى النهاية هى الانسان ذاته ، أى يضحى الانسان تحت نير البورجوازية مجموعة من الصيغ والتقاليد والمعايير الصماء يملكن أن تجعل منه أى شخص الا أن يكون انسانا ٠

واللغة البورجوازية مصيرها مصير البورجوازية ومآلها التآكل والانهيار ٠ لأن البورجوازية رغم انها مستشرية الا انها أزمة حضارية ٠ ولهذا نجد اللغة تصل فى نهاية « المغنية الصلعاء » الى نوع من التفتت والتدمير وتضحى حروفا وكلمات وجملا مفككة غير مترابطة ولا مفهومة ‥ بل مجرد أصوات كاصوات الطيور والحيوان ‥ كنقيق الضفادع ‥ أو صهيل الخيل ‥ أو مواء القطط ‥ أو خوار التيوس والخراتيت والفيلة ٠ وهذا هو التدمير النهائى للغة الذى يرمز الى التدمير النهائى للانسان الذى تجلبه البورجوازية ٠

ما الذى يتطلبه هذا الأمر منا ؟ ان نعيد التأمل فى اللغة التى ننطق بها لكى نخلصها من اسار التقاليد ، وأن نحيلها على حد قول اندريه

بريتون الى حالة من الانتعاش والازدهار ٠٠ أن نجعل منها قصيدة جميلة من الشعر بدلا من ان ننحدر بها الى أصوات الحيوانات والوحوش ولن يتأتى ذلك الا اذا جعلنا من حياتنا ذاتها قصيدة جميلة بدلا من أن تنحط هى بنا الى الحظائر والجحور ٠

و « المغنية الصلعاء » ماثلة أمامنا منذ أن ترفع الستار الى أن تسدل ٠ انها البطلة التى لا يقتسم البطولة معها أحد ، وهى متمثلة فى تلك الدوامة الكلامية الهوجاء الجوفاء المضحكة المؤسيةالتىتضحىفىبعض اللحظات وبخاصة كلما اقتربنا من النهاية مؤلمة وممضة للغاية ، وذلك لأنها تضحى موكبا متخبطا من جثث الألفاظ وحطام الجمل ـ موكبا من الفاظ وكلمات وجمل فقدت وظيفتها الاصولية كأداة للمشاركة والافهام ، وايصال الأفكار وخلجات النفس ووصل الناس ببعضهم وتضحى بذلك فى النهاية عناء بلا طائل بل تضحى الكلمات كالحجارة يتقاذفها الناس ويتراشقون بها كالسهام والحراب والقنابل ٠

كانت اللغة فى المسرح التقليدى وسيلة فى خدمة غاية ٠ كانت وسيلة تفاهم وتخاطب بين الممثلين والجمهور ، وسيلة ايصال بعض الأفكار المحددة الى عقل المتفرج ٠ وكانت اللغة تلعب بالتالى دورا تبعيا اذ كان مطلوبا منها أن تجسد شخصية أو تبرز فكرة أو توضح صورة ٠ وما كان من الجائز أن تخرج اللغة عن غايتها هذه فتستعبد الشخصية أو تخون الفكرة أو تطمس الصورة المطلوب منها أن تنقلها الى الجمهور ٠

أما فى « المغنية الصلعاء » فكلما اقتربنا من نهايتها وجدنا أن اللغة تستعمل استعمالا قسريا كنوع من الهراوات أو العصى الغليظة تهوى على رءوس المتفرجين عندما تتناثر الكلمات (أو ان شئنا الدقة أشباه الكلمات) كأصوات تأثيرية دون ان يكون لها معنى محدد دقيق خاص بها من المعانى التى تتضمنها القواميس وكتب اللغة ٠

هذا النوع من اللغة لا يهدف الى حمل المتفرج على ان يفكر فى هدوء ويتأمل بل يقود الى تحريضه وارغامه بقوة الصوت على الارتداد الى حالة ماقبل اللغة وذلك للخروج به من مجال الالتزام المتزمت بها ٠

لقد رفع يونيسكو اللغة من مجرد أداة الى موضوع لذاته وبذاته ٠ انها لا توجد فى المسرحية لتخدم الشخصيات ٠ بل على العكس فما الشخصيات الا أدوات تنقل اللغة وتحملها الى الجمهور ٠ و « المغنية

الصلعاء » ـ شأنها فى ذلك شأن مسرح يونيسكو كله ـ عرض لمأساة اللغة · وما أن يرفعها يونيسكو الى مستوى أعلى من الشخصيات يعمل فيها معاول الهدم والتحطيم · ان اللغة فى حد ذاتها لا معقولة ، بل هى أعلى مراتب اللامعقول ، وهى فى عالم لا معقول كله القوة التى تحكم والمحرك الذى يسحق ويدمر ويقرر مصير الانسان ·

ولكى يثبت يونيسكو من خلال مسرحيته لا معقولية اللغة يجد سلاحه المفضل فى تفخيم التفاهات والكلام المبتذل المعاد · ولقد نسجت خيوط «المغنية الصلعاء» من لغة ميتة لمجتمع منفر ·

وللتفاهات والكلام المبتذل المعاد فى مسرح يونيسكو عدة وظائف أنه يستخدم اداة للنقد الاجتماعى وللنقد الفلسفى ايضا · وذلك عندما نراه يوجه هجماته على الأخص الى ما يسميه بالبورجوازية ·

على ان جوهر التفاهات التى يتجلى فيها العقم الاجتماعى والفلسفى هو انها متفوه بها ومصغى اليها ، أى أنها مادة للكلام دون انتباه مباشر الى خلو ذلك الكلام من معنى أصولى · ولما كان يونيسكو يريد أن تكون العبارة التى لا معنى لها فى الأصل ذات مغزى دون أن تفقد طابعها الأصيل وهو خلوها من المعنى ، فلا بد أن تدمر عباراته نفسها وتكشف عن لا معقوليتها · ولهذا فان الكلام التافه المعاد الذى يستعمله يونيسكو ليس مجرد كلام تافه معاد بل لابد أن يسترعى الاهتمام ويجذب الانتباه · انه كلام يشغل اللحظات ثم يثير الدهشة فى النهاية لكثرته وخلوه من المعنى



وتتساقط الكلمات عند يونيسكو مثل الحجارة ، مثل الجثث الهامدة ولما كانت الكلمات ميتة فانها لا تقدر على نقل أية فكرة الى المستمع · ولهذا فان النهاية المحتومة لهذه الكلمات والبديل الطبعى لها هو الصمت · وهكذا يقودنا اخفاق اللغة الى مملكة الرعب · رعب مثل ذلك الذى يولده الصمت المطبق على الفضاء الخارجى · ان مسرحيات يونيسكو صراع بين الصوت والصمت ، صراع ينتهى على الدوام بانتصار الصمت وسيادته · ان ورطة الانسان أنه محكوم عليه بسبب عجز اللغة بالتردى فى العزلة والصمت · وليست القدرة الطبيعية على النطق واخراج الأصوات بالضمانة الحقيقية التى تكفل تحقيق الاتصال والتفاهم · ويؤدى عقم اللغة الى نوع من الفوضى ، اذ يضحى الكون كله بلا سمات مميزة ، وهو ما يلقى بالمرء فى حالة من التخبط والابهام ·

ويعتبر تعذر التفاهم بين الناس ظاهرة بارزة فى مسرح الطليعة بصفة عامة · وقد تحدث عنها بيكيت واداموف ويونيسكو · الا أن الأمر

بالنسبة لهذا الأخير محل نظر اذ انه يعتبر مرد ذلك التعذر استبداد اللغة بالفكر والعاطفة ، أى استبداد الصيغ الخارجية بالذاتيـــة الداخلية ، وتشويه اللغة للبصيرة الداخلية أو الباطنية بحيث يصل الأمر فى النهاية على حد قول المرأة العجوز فى « الكراسى » اننا انما نعثر على أفكارنا عندما نتفوه بالكلام ، بل ونعثر على ذواتنا أيضا · وعندما تستحكم أزمة اللغة بالانسان فلا مفر له الا فى الصمت الذى يضحى بالنسبة له كابوسا يرده الى ما فر منه فيتردى من جديد صاغرا فى عبودية الصيغ المستبدة الجوفاء ·

وعندما يعمد الفرد الى التحدث الى الآخرين عن همه لا يلقى منهم الا آذانا صماء · فمن النادر أن يلتفت المستمع الى ما يشكو به اليه محدثه طالما أنه غارق بدوره فى همه · وعلى احسن الأحوال فانه يلتقط الفقرة الأخيرة من الحديث ويبنى عليها اجابته · وبذلك نرى أداة التفاهم قد انحدرت مرة أخرى الى اللامعقول · اذ من المتعذر قيـــام التجاوب بين المتحدثين · فان ايصال ما يدور فى نفس انسان الى نفس انسان آخر أمر غير متحقق · ان كلا منا يهيم فى بيدائه · وقد كان لأنطوان تشـــيخوف الفضل فى ابراز هذه الزاوية الدرامية ·



على ان القصور فى التفاهم والمشاركة لا يتجلى فى مجال الأفكار فحسب ، بل يمتد أيضا الى مجال العواطف حيث يبدو عدم التطابق على الأخص بين السلوك الخارجى أو الاجتماعى والنزعة الداخلية الذاتية · ان العاطفة تنحدر أصلا عن الحياة الداخلية اللصيقة بالحقيقة الكاملة ، ولكن المجتمع بسبب الخوف من الحقيقة الكاملة يتطلب مواقف عاطفيـة معينة يعبر عنها فى صيغ محددة وويل لمن لاينصاع لذلك · ولقد عقـــد التقدم الحضارى الضخم الأحاسيس البشرية فعجزت اللغة عن مجاراة ذلك التقدم · ومن ثم عجزت عن ايصال تلك الأحاســـيس الى الآخرين ووقفت عند صيغ منحدرة عن القرون القديمة لابد أن تمر بهـــا العاطفة فتختنق فى مضايقها ·

ان المرء يعانى فى اخراج الكلمات ومع ذلك فما أن تخـرج حتى تموت على الشفاه وتضحى جثثا هامدة ، وينتهى المطاف بالكلمات الى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول · (راجع مقدمة جاك ليمارشان للجزء الأول من مسرحيات يونيسكو ــ جاليمار ــ طبعة ١٩٥٤) ·

المبحث الثالث : عن « الكراسى »

تبدأ المسرحية فتنساب بأناة وسط خرير المياه التى تحيط بتلك الغرفة الرطبية وبساكنيها اللذين تحجرا عند ذكريات ترجع الى مئات السنين ، حتى يخيل الينا انهما من أهل الكهف استيقظا ليستعيدا ذكريات تليدة عن زمن زال واندثر ٠

يظل الموقف راكدا حتى يدق جرس الباب أولى دقاته فتدب الحركة فى أرجاء المكان وتجرف العجوزين الى دوامتها بعد أن كانا يتماوجان بلا شعور ، ويقلق الانتظار باليهما ، بل ويشكان تارة فى حضور الضيوف المرتقبين ، وتارة أخرى يتوقعان حدوث أمر غير عادى قبل ان ينقضى العمر ، ويلفهما الموت فى طيات الصمت ، بل انهما يتصوران حفلا رائعا يعلنان فيه رسالتهما أمام ممثلى الانسانية جمعاء ٠ انهما يتمنيان حضور أولئك المدعوين ، بل هما سعيدان باستضافتهم ، لكن ما ان يدق جرس الباب فجأة أولى دقاته ايذانا بوصول أول المدعوين يدركان أن هذا نذير أيضا بنهايتهما لأنهما يعرفان أنهما سيموتان بانفضاض الحفل ٠ انهما يوجدان أمام هذه الحقيقة ولا يستطيعان التراجع ، بل أنهما يقرران ان يختارا طريقة موتهما حتى يدخلا التاريخ ولا يطويهما النسيان ، ميتة صاخبة طنانة على مسمع ومرأى من الجميع وفى حضرة الامبراطور الذى جاء على غير انتظار ليشرف الحفل ويرد بلفتته هذه الاعتبار الى الرجل العجوز الذى قضى حياته مهانا مضطهدا غير مفهوم ٠

وتتبدل العلاقات بين العجوزين طوال المسرحية ، فتكون المرأة العجوز أقوى بكثير من الرجل العجوز الذى ينتابه القلق ويتضاءل فاقدا كل ثقة فى نفسه فتشجعه وتقوى من عزمه وتضفى عليه كل الصفات الحميدة ٠ وعندما تصل الطليعة الأولى من المدعوين ، ويقوم الرجل العجوز بمهمة المضيف اللبق تشعر المرأة العجوز نحوه بالاعجاب الذى يمكن أن تشعر به امرأة شابة ازاء زوجها السياسى المحنك أو الفيلسوف المرموق حتى ان المرأة العجوز تقلد سلوك زوجها وتردد كلامه ٠ لكن لا يلبث أن يدب اليها القلق وفقدان الثقة بالنفس عندما تتبين أنه يفلت من يديها ويستغنى عن عطفها ورعايتها وقد استحوذت عليه نشوة النجاح فى علاقاته الاجتماعية ٠ فتصبح المرأة العجوز مخلوقا ضئيلا ينهشه الخوف فتتشبث بزوجها وقد اخافها كل هؤلاء الناس الوافدين ، وتكشف لها أن نهايتهما

قد دنت ، ولم يبق لهما الا أن يموتا غرقا فى لجة الماء المحوط بالبيت ٠ وقد عمد المخرج جاك موكلير فى تقديمه لهذه المسرحية الى ابراز هذا المعنى فجعل العجوزين يختفيـان تحت الكراسى المتزايدة فلا يبقى منهمـا الا صوتاهما ، وتبزغ من وقت لآخر ذراع أحد العجوزين لتتشبث بأى شىء كما يتشبث الغريق بخشبة نخرة فى عرض البحر ٠

وكى يحقق جاك موكلير « لا واقعية الواقع » التى يريدها يونيسكو ويركز عليها فى كتاباته الشارحة لأعماله (راجع فى هذا الصدد كتابه بعنوان «ملاحظات وملاحظات مضادة» طبعةجاليمار ـ ١٩٦٢)يستخدمديكورا يقول عنه «ان اللامعقول هو الخصيصة المميزةله»غرفةصغيرةيسكنهابواب عجوز وزوجته ٠ يعيشان فيها حياة هزيلة يخيم عليهما ملل ما عادت تبدده نكات مكرورة ولا ألاعيب مستهلكة وفجأة تصبح الحوائط شفافة ، وتتحول الغرفة الحقيرة الى قاعة ملكية ضخمة يدور فيها حفل استقبال فاخر تفد اليها جموع غفيرة ، وتنتثر فيها الأشرطة والأوراق المزركشة ، وتعزف موسيقى غير مرئية ٠ ثم يعود كل شىء الى ما كان عليه ، وتخيم العتمة والكآبة على الغرفة كما كانت تخيم من قبل ، وقد امتلأت بمئات الكراسى الخاوية ٠

وذلك التطور الذى رأيناه يحدث فى الحوار أيضا ٠ فتبدأ الكلمات والعبارات مسموعة متبادلة ثم يدب التمزق والتكسر الى الحوار كلمـا تكاثر الضيوف غير المرئيين وتزايد عددهم ٠

ويصل الحوار فى النهاية الى نوع من الكلام المتخبط المتطاير على رءوس أولئك الحاضرين غير المرئيين الذين يشغلون الكراسى الخاوية التى تزحم المكان ، وعندما يأتى « امام الخطباء » ذلك الذى سيقول كـل شىء ، ويزيل كل حيرة من القلوب وكل بلبلة من العقول بخطبته الضافية ومنطقه الصائب الذى لا يخيب ـ عندما يأتى « امام الخطبـاء » تكون الطامة الكبرى فيبين عدم امكان المشاركة واستحالة التلاقى ٠٠

ومن الطريف أن نلاحظ أن الخطيب « بلحمـه وعظمـه » يؤكد « لا واقعية الواقع » بينما يؤكد الضيوف غير المرئيين ان « اللاواقع » يمكن أن يكون أشد واقعية من « الواقع » ٠ (ترجمنا « الكراسى » على صفحات كتاب مسرح العبث » ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ ١٩٧٠)٠

فى خطاب كتبه يونيسكو الى المخرج سيلفين دوم أول من قـــدم « الكراسى » يقول : لما كانت الفكرة المحورية فى هذه المســـرحية هـو « الخواء » الانطولوجى أو « الغياب » فاننى اعتقد أن اللحظة الأخيرة ، اللحظة الحاسمة ، فى المسرحية يجب أن تعبر عن هذا « اللاحضور » ولذلك فانه يجدر أن يسدل الستار على أثر خروج الخطيب العاجز عن النطق بالرسالة بعد نزوله من على المنصة وتحيته للامبراطور · فعندئذ سيعاين الجمهور ــ تحت ضوء صار ذابلا معتما كما كان فى البداية ــ الكراسى الخالية فى ديكور خاو تزينه أشرطة وأوراق مزركشة ، وهـو ما سيعطى الاحساس بالتعاسة التى يخلفها مرأى قاعة حفل بعد انفضاض الحفل · وبذلك يكون كل شىء قد وجد بلا معنى · هذا الاحساس الذى يتعدى المنطق هو الذى نسعى اليه ، ويجب أن نحصل عليه · (راجع كتاب سيمون بنموسى عن يونسكو فى سلسلة « مسرح كل العصور » ــ طبعة ١٩٦٦ ص ١٠٧) ·



الفصل الثالث

مسرح جان جينيه

ولد جان جينيه عام ١٩١٠ وعاش لقيطا متشردا ، وارتكب الجرائم ودخل السجون · وعرف من جراء ذلك الوجه البشع للحياة وراء القناع ·

وفى أبريل من عام ١٩٨٦ توفى جان جينيه بعد أن اقام واقع المسرح والأدب والثقافة بأعماله الطليعية الصادقة ·

فى عام ١٩٤٧ قدمت أهم اعماله المسرحية وهى « الخادمتان » وفى عام ١٩٥٦ قدمت فى لندن مسرحيته « الشرفة » · وفى عام ١٩٥٩ قدمت فى باريس مسرحيته « السود » كما نشرت عام ١٩٦١ مسرحيته « الحواجز » ·

وقد تحمس جان بول سارتر لأدب جينيه · وعندما حكم على جينيه بالسجن مدى الحياة تقدم سارتر بالتماس للأفراج عنه ، وكتب عنه دراسة مستفيضة ·

وشخصيات جينيه شخصيات غير راضية عن وجودها فتخلق لنفسها أوهاما كبيرة تنغمس فيها ، وتسجيل هذه الأوهام بالنسبة لها حقيقة لا تعرف بحقيقة غيرها ، حتى لو أدى تشبثها بتلك الحقيقة الوهمية الى هلاكها ·

وعلى ذلك تلعب شخصيات جينيه ادوارا مزدوجة ، ويختلط فى ادائها لأدوارها مستويان من الحقيقة ، يختلطان ويتصادمان ، ويلغى أحدهما الآخر ·

المبحث الأول : الوجه والقناع

كان السبيل الذى ولج منه جان جينيه الى المسرح هو « الظواهر الكاذبة » · وقد نادى هذا الكاتب الفرنسى المعاصر بـأن الذى يجب ان يهتم به الأديب والفنان فحسب انما هو تلك « الحقائق الغير قابلة الاثبات » والتى مهما تمسكت بنقيضها فانت لا تستطيع ان تنكرها ، كما لا تستطيع ان تنكر ذاتك مهما تهربت منها · فهناك من الحقائق ما يبلغ هول الحقيقة فيها حدا يطمسها · وهذه هى التى يمكن أن تسمى « اللاحقائق » التى يدأب الانسان على الهرب منها ، ذلك لأن اصطدام الفردية « بنظرات الآخرين » المسلطة عليها تؤدى الى المراوغة والافلات منها الى طريق « الأكاذيب » ومن ثم تتجلى « حقيقة انسانية » ترقى لفرط هولها الى مرتبة اللاحقائق · وهذه الحقيقة هى « ازدواجية » الوجود الانسانى ، التى تدفع الى « الخداع » ·

ومن هذا الخداع الذى هو حقيقة · أو ان شئنا الدقة هو لا حقيقة ، ينبع مسرح جان جينيه ، فلنخدع أنفسنا ، ولنخدع الآخرين ، ولنرتد الأقنعة · فهذه المخادعة فى النهاية سنة الحياة الاجتماعية · وهى ماتقرب هذه الحياة من فن المسرح ، فكلنا فى هذا الوجود ممثلون · فاذا أوغلنا فى الخدعة ، وتمثلنا اننا لا نمثل ، وتظاهرنا بأننا لا نرتدى الأقنعة على الوجوه ، فلسوف نصل الى قمة الانسانية ، ومن خلال هذه اللحظة التى نزيح فيها عن وجوهنا الأقنعة سيتلاقى فن المسرح بحقيقة الحياة الانسانية فى لحظة صدقها · فى هذا تتجلى أيضا انسانية المسرح كفن · ولكنه سوف يكون حينئذ « مسرح قسوة » لأننا بتمادينا فى الخداع نصل الى حد « الايلام » لحظة « التعرية » وهى على أى حال لحظة خاطفة ، اذ سرعان ما نعيد تثبيت القناع اليومى على الوجه لنتقوى به على مواجهة نظرات الآخرين · وفى لحظة الايلام والتعرية تلك يصبح المسرح محط «الحقيقة» الغير قابلة للاثبات » أو محط « اللاحقيقة » وهذا هو الحال فى الشعر أيضا · فانت تبلغ الشعر فحسب عندما تسترسل فى النثر حتى تزل خارجا عن اطاره · أى أن الشعر هو الحافة الزلقة للنثر ، هو المحطة التالية للحدود ، للواقع ، تماما مثلما هو المسرح ، بل وكل فن جاد وأدب خالص ·

الخادمتان

وقد قدمت مسرحية جان جينيه « الخادمتان » فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وعلى وجه التحديد عام ١٩٤٧ ، من اخراج جوفيه ·

وفى هذه المسرحية نرى فتاتين ترتديان ملابس سيدتهن وتتزينان بزينتها ، وتلهوان بأن تفعلا وتقولا ما ليس بامكانهما ان تفعلاه أو تقولاه فى حضرة سيدتهما ، ويقول جان جينيه فى توجيهاته لاخراج هذه المسرحية ان أداء الممثلتين لدوريهما يجب أن يؤدى بشعور انهما تفعلان وتقولان ما تفعلانه وتقولانه خلسة • وهو ما يعنى انهما لا تنسيان أن سيدتهما بالنسبة لهما سلطة أمر ونهى ، وانهما تلهوان الآن من وراء ظهر السلطة • الخادمتان تكرهان سيدتهما وتحبانها فى الوقت ذاته • وقد ابلغتا عن عشيقها عن طريق خطابات مجهولة ارسلتاها الى البوليس • وحينما تعلمان أنه سيتم الافراج عنه لانعدام الأدلة تدركان ان خيانتهما سوف تنكشف • ويمضى جينيه فيقول ان هاتين الخادمتين ليستا حبيبتين غريرتين ، بل هما قد شبتا وكبرتا فى كنف سيدتهما • وسيصلان فى لعبهما بدوريهما الى حد التحاب والقتل ، ولكنهما تعرفان جيدا ان العنف مجرد استيهام • ولا شىء يمكن أن ينقلب نظامه فى الواقع • أما وراء القناع فالمستحيل يضحى ممكنا • الخادم يمكن ان يحيا سيدا ، والهرم الاجتماعى كله يمكن أن يقف على رأسه ، فالفن لا يعرف حدودا ويضحى بفضل قدرته على الايهام تحديا للواقع وتهديدا •

ان القناع لا يحجب بقدر ما يكشف عن الشخصية التى يتمنى كل فرد أن يكونها • وفى مسرحية « الشرفة » لجينيه ــ وقد قدمت أول مرة فى لندن عام ١٩٥٦ ــ تحول وجودى قد يكون اليما اذ قد يقود الى ماهو محظور ومحرم • اننى تحت القناع استطيع أن اتفوه بما أريد ، مثل مريض فى عيادة للعلاج النفسى يزيح النقاب عن خفاياه الدفينة ، ولكننى أعرف أن هذه الفرصة التى اتيحت لى عابرة بطبيعتها فسرعان ما سأعود الى مألوف حياتى اليومية ، وأرتدى القناع الذى يقينى من نظرات الآخرين • وخصيصة هذه اللحظات التى تقوم عليها مسرحيات جينيه انها بالضرورة مؤقتة ، فهى مجرد صخرة تتشبث بها الشخصية وسرعان ما سيعقبها التردى من جديد فى خضم أمواج الحياة الواقعية المتلاطمة التى لا تسمح للمرء الا فى القليل النادر أن يكون الشخصية التى يريدها ، ولكنها لحظات الصدق الوحيدة فى الحياة على المستوى النفسى • ربما كانت لحظات قذرة ، فالصدق ليس على الدوام نظيفا •

ويجدر أن نشير فى هذا المقام الى أن حياة جينيه لم تكن نظيفة ، فقد كان محتالا ولصا بالاكراه ومنحرفا • زج به فى السجن وانغمس فى الرذيلة وعاش مع المشردين والمجرمين والقوادين والخارجين على القانون

باعتباره واحدا منهم · ولكن هذا كله كان قناعه اليومى ، أما لحظاته المضيئة فكانت فى أدبه الذى بهر جان بول سارتر بما اعتبره صدقا وجوديا جديرا بالدراسة فالف كتابا عن « القديس جينيه » طبق فيه بعض المفاهيم الوجودية فى التفسير النفسى لمناهج الحياة · وقد بدأ جينيه حياته شريدا واتهم بأنه ارتكب سرقة راح يؤكد أنه برىء منها ، ولكن النـاس لـم يصدقوه ، واصروا على أنه لص · فصـاح بهم جينيه ذات يوم انتم تريدوننى سارقا اذن ، حسنا أنا مجرم لص وسوف أكون هكذا كمـا تتهموننى · ويقول جينيه عن نفسه فى كتابه « يوميات لص » ! ولدت فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩١٠ فى باريس ونشأت فى ملجأ للأيتام · وحينما بلغت الحادية والعشرين من عمرى اعطونى شهادة ميلاد · عرفت منها أن أبى مجهول ، فسميت على اسم جدى لأمى التى كانت تدعى جابريل جينيه · وكان العنوان الذى دون فى الشهادة على أننى ولدت فيه هو ٣٣ شارع أساس،فذهبت أبحث عن بيتى فوجدت ان هذا العنوان مجرد مستشفى عمومى للولادة · أمضيت طفولتى فى ملجأ للأيتام ثـم فى اصـلاحية احداث · ثم ترديت فى السرقة ثم احترفتها · اسـتبد بى حب الجريمة رافضا بذلك العالم الذى رفضنى ·· وربما كان جينيه يتحدث عن نفسه على لسان « اخضر العينين » القاتل الذى ينتظر الحكم عليه بالاعدام فى مسرحية « رقابة مشددة » وهى أولى مسرحياته التى كتبها عام ١٩٤٧ فيقول عن تجربة الجريمة والشر : أنت جاهل بالشقاء اذا اعتقدت انك تستطيع ان تختاره بمحض رضائك · لم اكن أريد الجريمة · هى التى لاحقتنى ، امسكت بتلابيبى ، وجثمت على كاهلى · حاولت أن اتخلص جاهدا من هذا الشقاء · قاومت وقاومت · لم يهدأ لى بال الا عندما تيقنت ان ما من شىء يمكن أن ينصلح · قبلت الشقاء على مضض · ثم تحتم على فى النهاية أن أذعن له اذعانا تاما · ثم يمضى « أخضر العينين » فيقول وكأننا نسمع جينيه نفسه يروى تجربته مع الجريمة « جربت كل شىء حتى لا أصبح قاتلا · حاولت أن أكون كلبا ، أو قطة ، أو حصانا أو نمرا ، أو نضدا أو حجرا ! بل حاولت أن كون وردة ! لا تضحكا · فعلت كل مابوسعى تشنجت وقال الناس انى مصاب بالصرع ، حاولت أن أعود بالزمن الى الوراء ، أن أمحو فعلتى من صفحة الوجود ، ان أعود أعيش كما كنت قبل جريمتى أن اطفو على السطح واتنسم الهواء ، لكن لم يكن ذلك بامكان جسـدى · عـاودت الكـرة وحـاولت من جـديد · كان الأمـر مسـتحيلا · » وتـدور كتابات جينيه حـول السـاقطين والمشـردين والسـجانين وطـريدى القانـون والمشـبوهين والخـدم والسود

والعاهـرات والقوادين ونزلاء السـجون · ويتحدث عنهـم ـ سـواء فى أعماله الروائية أو المسرحية ـ ببراءة وبلا مواربة وبلا خجل ، وهذه البراءة التى تفصح عن استقامة روحية وشجاعة اخلاقية هى التى جعلت سارتر ونفرا من طليعة الأدباء يتقدمون بالتماس الى رئيس الجمهورية الفرنسية للعفو والافراج عن جينيه الذى كان قد حكم عليه بالسجن مـدى الحياة · وقد أجيبوا الى التماسهم ، فكسب الأدب كاتبا « لديه ـ على حد قول سارتر ـ رؤيا عن دورة لانهائية سريعة تخلط قطبى المظهر والمخبر تماما كالقرص المتعدد الألوان حينما يدار بسرعة كافية فتتداخل الوانقوس قزح وتنتج اللون الأبيض» ويمضى سارتر فيقول ان جينيه «قد تكون مئات من هذه اللعب الدوارة ، فأصبحت قالب تفكيره المفضل ، وهو لهذا ينغمس عن وعى فى المنطقة الزائفة » (عن ترجمة الدكتور عبد العزيز حمودة لمقال سارتر بعنوان « مسرح جان جينيه » وهذه الترجمة منشـورة فى كتـاب « مسرح العبث » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ عام ١٩٧٠) ·

المبحث الثانى : القلق آفة العصر

اولا : شخصيات غير راضية :

وشخصيات جينيه شخصيات غير راضية عن وجودهـا ، فتخلق لنفسها أوهاما كبيرة تنغمس فيها ، وتستحيل هذه الأوهام بالنسبة لهـا حقيقة لا تعترف بحقيقة غيرها ، حتى لو ادى تشبثها بتلك الحقيقة الوهمية الى هلاكها · واللحظات التى تحياها هذه الشخصيات على المسـرح هى اللحظات التى تحيا فيها أوهامها ، وهى لحظات تجلب على أى حال ـ الراحة الى قلوبها ، لأنها تزيح بها عبئا ثقيلا يقع على كواهلها ، وهى أيضا لحظات لاتخلو من معاناة ألم مرده تعذيب الضمير ، وان كان ضميرا من نوع خاص·وسوف نجد فى كل مسرحيات جينيه ، وسط الشخصيات التى تكشف عن الحقيقة التى كانت تريد أن يكون عليها وجودها ، شاهدا لايعمد الى السخرية ، ولا ينحو باللائمة على أية شخصية من شخصياتها ، وبلا ادانة وبلا دفاع أيضا يعرض جينيه شخصياته التى تعيش على مستويين ، مستوى ما فرض عليها أن تكونه ، وهو مستواها الخارجى ، ومستوى ما تمنت هى أن تكونه ، وهو مستواها الداخلى · والمسرح عند جينيه هو تقصى المستوى الداخلى للشخصيات أو بعبارة أخرى هو اللحظات القصار العـابرة التى يتسنى فيهـا لهذه الشـخصيات ان تفصـح عما تمنت

أن تكونه · فالمسرح اذن لحظات صدق مريح وممض أيضا ، وذلك بقدر ما في لحظة الصدق من راحة وألم معا · ويجدر أن نشير في هذا المقام أيضا الى أن شخصيات جينيه وان كانت شخصيات قلقة غير راضية عن وجودها ، الا أن هذه الشخصيات تعيش لحظاتها هذه على المسرح بلا تمرد أو رغبة جادة أو قدرة ايجابية في التغيير ، فهي مجرد شخصيات شجنية كسيرة أسقط في يدها ، تختلس لنفسها اطلالة عبر السور الضخم الذي يحيط بها · فهي شخصيات على الدوام هاربة من « الظواهر الكاذبة » التي تجثم على صدرها وتكتم أنفاسها باسم « الواقع » وهي تهرب من ادوارها المفروضة عليها الى أدوار أخرى تؤديها · ومن منا لايتوق الى أن يكون شخصا غير ما هو عليه فعلا ؟ من منا لا يتنهد ويقول « لو منحت لي مقاليد حياتي لصرت شخصا آخر » فجـــان جينيه يعزف ببراعة في مسرحياته على هذا الوتر الحساس في النفس البشرية · وهذه الحيوات التي تتوق اليها شخصيات جينيه وتمارسها كطقوس سرية هي مناطـق محظورة ومحرمة · ولهذا فمن المفروض انها تمارس خفية ، وبعيدا عن سمع وبصر الآخرين · فالخادمتان عندما تتقمصان شخصية ســـيدتهما وتعيشان ـ تمثيلا ـ دقائق حياتها ، فتؤديان مثلا تفاصيل من قصتها مع عشيق لها ، بل ويصل الأمر بهما الى حد قتل سيدتهما ، انما تفعلان هذا كله في غيبتها ، وكفعل محرم ، وتعرفـان انهما تســـتحقان عليه اللوم والتقريع ان لم يكن العقاب أيضا ، ولكنهما لا تقويان على الا تعيشـــا لحظاتهما المختلسة التي تبدوان فيها على حقيقتيهما ·· وكأنهما تقولان ما يقوله « أخضر العينين » في « حراسة مشددة » : « اني أسقط ببطء شديد ، والذي يدفعني للسقوط شيء شديد الحلاوة ، حتى انني لا أجرؤ على التمرد » فالسيدة بداخل كل من الخادمتين وليست خارجهما ، وهما وان كانتا تؤديان في الحياة دور الخادمتين الا انهما تتوقان في اعماقهما الى أن تكونا سيدتين ، ولو بكل عيوب ورذائل سيدتهما · فمن هذه الناحية يبعد مسرح جينيه تماما عن ان يكون « مسرحا اخلاقيا » وأداء الخادمتين لدور السيدة يحقق لهما متعة ، تتصف بأنها متعة مختلسة محرمة مؤقتة ، وهما تؤديان دور السيدة لا باعتبار ان شخصية السيدة هي « مثل أعلى» فمسرح جان جينيه لا شأن له « بالمسرح المثالي » الذي يقيم العمل المسرحي على مزاوجة بين الشخصية على ما هي عليه والشخصية على ما يجب أن تكون · وانما باعتبار أن شخصية السيدة بكل عيوبها ورذائلها هو توق الى شيء مشتهى ، فهو اذن مسرح (شهوة) وليس مســـرح « مثالية » فلحظات جان جينيه المسرحية التي تخرج فيها الشخصـــية من اطارهـا

اليومى ، وتؤدى طقوس حياة شخصية أخرى هى لحظات « شــبق » و «انبهار» وليست لحظات تطلع الى ماهو أكمل وأمثل والمثالية فى بعض الأحيان تفضى الى الصلف والزيف أما شبقية جينيه فهى صادقة وغير مزيفة • ويمكن ان تصفع ادعياء الفضيلة الكاذبة على وجوههـــم • ان الشخصية فى المسرح المثالى ـ كما عند هنرى دى مونترلان ـ تهرب تحت وطأة المثالية الى غير ما هى عليه ، وهى بدورها فى مسرح جان جينيه تهرب ، ولكن الشخصيات الهاربة عند جينيه لها دلالات غير ما للشخصيات المثالية ، وتحتفظ بدفئها الانسانى ونبضها ، بينما كثيرا ما تفقد الشخصيات المثالية على المسرح هذا الدفء وهذا النبض الانسانيين •

ثانيا : الشرفة :

وفى مسرحية « الشرفة » نرى « بيتا من بيوت المتعة » أو « بيتا من بيوت الأوهام » وهو لا يعدو أن يكون على المستوى الواقعى « ماخورا » تديره ايرما وهى سيدة على غـاية من الذكاء ، تعرف عن البشـر أكثر مما يعرفونه هم عن أنفسهم • وفى جو هذا البيت المحاط بالخفاء والكتمان تمارس طقوس الحياة الســرية لشخصيات هــى « قس » و « قاض » و «جنرال» والقس ليس قسا ، والقاضى ليس قاضيا ، ولا الجنرال هو جنرال • انما كل من هذه الشخصيات يرتدى فى بيت الأوهام زى الشخصية التى يريد أن يكونها • فكل من هذه الشخصيات اذن هو ما ليس هو ، ما يتوق أن يكونه ، أى أن كلا من هذه الشخصيات ليس الحقيقة ، وليس كذبا ، بل هو ـ على المعنى الذى سبق ان أوضحناه ـ « اللاحقيقة » • وأوهام جينيه تعود فتصير لحظة اداء طقوسها على المسرح هى الحقيقة الوحيدة ، أما الواقع فهو مقصى بعيدا ، خارج أسوار هذا البيت السرى • وبذلك تتجاوز حتى ايرما الغانية حقيقتها الواقعية ، لتصبح كاهنـة فى ديانة سوداء وثنية تمارس على المسرح أمامنا طقوسها •

ثالثا : السواتر :

وفى « الحواجز » أو « السواتر » التى نشرت عام ١٩٦١ يمضى جينيه الى ما هو أبعد من ذلك • ويكاد يعلن أن العنف متأصل فى الجنس البشرى ، ويولد الفوراق بين الأجناس والحضارات والشعوب • ويستحيل أن يوصل العنف الدفين ، والمتفجر أحيانا فى صورة استعمار أو حروب أو ثورات ، الى تلاق مثمر بين البشر • وهناك تناقض آخـر فى الوجود

الانسانى تجسمه « السواتر » وهو التناقض الأبدى بين الموت والحياة ، ويتواصل الصراع طوال المسرحية بين احياء وموتى · ولكن ما القصد من كل هذا فى مسرحية جينيه ؟ يقول مخرجها روجيه بلين ان جينيه انما كتب عملا يؤدى مثلما يؤدى المسرح فى الصين أو اليابان، لا مثلما يؤدى فى أوروبا ان جينيه يدعو الممثل وهو يخطو الى خشبة المسرح ان يطرح جانبا قناع الزيف ويكشف بلا خجل عن القسوة المتأملة فى الانسان · ومثلما يحدث فى « الخادمتان » و « الشرفة » عندما يعرض الممثل أمامنا حقيقة وجوده التى يكتمها تحت « نظرات الآخرين » فان على الممثل أن يقدم فى «السواتر» الوحش الكامن فى أعماق الانسان ، والذى يتحايل كثيرا لاخفائه · على أن جينيه فى هذه المسرحية يلجأ الى أسلوب شرقى مغلف بضبابية تجنح بالعمل عن التصريح والمجاهرة · فلا يتسنى للقارىء أو المتفرج الا ان يتساءل ماذا يعنى جينيه بمسرحيته ؟ أهو ادانة العدوان ، أم دعـوة الى أن يكشـف الانسان عن انيابه ومخالبـه ؟ وعلى كل الأحوال ، فان ذلك يدعونا الى ان نشير فى هذا المقام الى ان أعمال جان جينيه تعتبر تطبيقا ممتازا لتعاليم المخرج الشاعر المجنون انتونين أرتو (١٨٩٦ ــ ١٩٤٨) التى عرضها فى كتابه «المسرح وبديله» وكانت رؤيته للمسرح كنبع للسحر والجمال الوحشى والايحاء الأسطورى واحدة من أهم الرؤى واخطرهـا أثرا فى تاريخ المسرح الحديث · وقد رفض أرتو المسرح الحديث · كما رفض أرتو المسرح الذى يقص قصة ، وطالب بالعودة الى الاسطورة وسحر الشرق للتعبير الجرىء عن أعمق النزعات المعتملة فى الكيان البشرى · وطالب بأن يكون التمثيل متطرفا ، فلا قائمة لفن المسرح الا منذ اللحظة التى يبدأ فيها المستحيل · وقد أطلق على كل هذا « مسرح القسوة » ونرى لدى جينيه ميلا شديدا الى هذه التعاليم ، كما يبدو تصوير العالم لديه شبحيا حافلا بالاوهام والكوابيس والخيالات السوداوية والرؤى المبتورة التى تنضح بالقلق الناجم من معاناة العذاب الانسانى ومعايشته ·

رابعا : السود :

بقى أن نشير الى مسرحية جينيه « السود » فهى جديرة كعمل فنى بكل تقدير · لقد ابتعد جينيه على الدوام وقدر امكانه عن « السـياسة » و «الايدولوجيات » ، وان كان قد عنى فى مسرحيته «السود» بأن يعبر عن تلك الخامة الغنية بالمتناقضات التى حفلت بها مرحلة أفول الاسـتعمار الأوروبى فى افريقيا · ولا يبنى جينيه مسرحيته على أحداث تنشرهـا الصحف وتتداولها وكالات الأنباء وكتب المؤرخين ، وانما يغوص بعمق الى

جوهر العلاقات المقنعة ، بل وحتى تلك العلاقات التى لم تلق بعد افصاحا عنها • كما ان جينيه يجد فى المجتمع الافريقى القائم على استعمار البيض للسود ، فرصة ليعود الى تكرار فكرته الأصولية التى سبق أن رأيناها فى « الخادمتان » على الأخص ، فنجد جينيه فى « السود » يقيم من توق السود الى أن يصبحوا بيضا دعامة لمسرحيته ، فيجعل الممثلين السود يصورون فى الوقت ذاته البيض على مايراه السود ، ويصورون السود على مايريدهم البيض أن يكونوا ، بل وفى مشهد من مشاهد المسرحية نعـــاين طقوس التضحية الاسطورية بامرأة بيضاء غير مرئية بينما تتهاوى العدالة الكاذبة التى يدعيها ويمارسها البيض المضحكون الذين تقمص السود شخصياتهم ويؤدون ادوراهم ، ازاء الخبر الذى يتردد كواقع فى النهـــاية بأن أحد الثوريين السود قد أدانته محاكم البيض فعلا ، ونفذ فيه حكم الاعدام •

واذا عدنا فى ختام هذه العجالة الى الدراسة الممتازة التى قدم بها سارتر مسرحيتى جينيه « الخادمتان » و « رقابة مشددة » أو كما يسميها البعض « رقابة الموت » نجد الفيلسوف الكبير يتغلغل الى أعماق النصين ، ويبين الى أى مدى نفث جينيه فى شخصياته من دمه وروحه وحياته • ان كل شخصية فى مسرحيات جينيه ــ كما يقول سارتر ــ يجب أن تلعب دور شخصية تلعب دورا • ان كلير وسولانج الخادمتين لا تلعبان حتى جريمة القتل الخيالية بل تتظاهران بانهما تلعبانها • وكذلك فان السرقات التى حوكم من أجلها جينيه وان كان قد ارتكبها فعلا ، الا انه عاشها بخياله على الأخص • فقد كشف فن جينيه عن اللعبة الجهنمية الدوارة التى تعتمل فى أعماقه • أما السيدة بالنسبة للخادمتين فتمثل اللامبالاة القاسية ، وليس معنى ذلك انها تحتقرهما أو تسىء معاملتهما ، فهى عطوف ، تمثل الخير الاجتماعى ، والضمير الخير • ولكن شعور الخـــادمتين المزدوج نحوها يعبر عن احاسيس جينيه نحو الخير • انها تأسف لهما وتعطيهما الملابس وتغمرهما بحبها ، ولكنه حب بارد ، هكذا يصفه سارتر • ويستطرد فيقول انه بالطريقة ذاتها حاول رجال أثرياء ومهذبون أن يتفضلوا من قبل على جينيه ، لكن الوقت كان قد فات ، لقد أحبوه لحبهم للخير ولم يحبوه وهو الرجل الشرير من أجل ذاته • ان الانسان الشرير وحده هو الذى يستطيع ان يحب انسانا شريرا آخر • ولكن فاعلى الشر لا يحبون • وهكذا يتحول كل شىء الى خداع يمثل • والحق ان الممثلين يزولون • أما التمثيل ذاته فيبقى • (راجع مقالتنا عن مسرح جان جينيه ــ مجلة المســـرح ــ السنة ٢ ــ العدد ١٤)

الفصل الرابع

مسرح جورج شحادة

قدمت مسرحيات الكاتب اللبنانى جورج شحادة بنجاح كبير على مسارح فرنسا والمانيا وسويسرا والنرويج والدنمرك واسبانيا وانجلترا وتشيكوسلوفاكيا وهولاندا والنمسا والأرجنتين · ولو أنها لقيت عاصفة من النقد الذى لايخرج فى مجموعه عن ذلك النقد الذى وجه الى سائر أقطاب المدرسة الفنية التى ينتمى اليها الا وهى مسرح الطليعة ·

وقد ولد جورج شحادة فى الاسكندرية من أسرة لبنانية عام ١٩١٠ ودرس الفرنسية حتى أجادها اجادة أهلها · وقد كتب أشعارا بالفرنسية تحمس لها الشاعر الكبير سان جون بيرس ونشرها فى مجلة كان يصدرها عام ١٩٣٠ وقد صدرت لكاتبنا اللبنانى ثلاثة دواوين من الشعر بالفرنسية·

والخيط الدرامى الذى أمسك به شحادة هو التذكير برغبتنا الدفينة فى استعادة شبابنا الذى ولى ، وترسم خطى مثل أعلى أفلت من أيدينا · ومن خلال ذلك حاول شحادة أن يزيح النقاب عن مأساة الكفاح ضد الحياة ذاتها ·

والبحث عن الشباب الضائع اسطورة كبيرة من أساطير البشرية ويقرر جان لوى بارو أن شحادة قد حقق فى الفن معجزة التحول ، فها هى

الاسطورة تستحيل شعرا محسوسا · (راجع مقالتنا بعنوان « جورج شحادة ومسرح اللامعقول » بمجلة الفكر المعاصر » اغسطس ١٩٦٦ وكانت هذه المقالة أول تعريف للقارىء العربى بهذا الكاتب) ·

المبحث الأول : صوت شرقى فى مسرح الغرب

عندما قدمت فى باريس عام ١٩٥١ أولى مسرحيات جورج شحادة الكاتب اللبنانى الأصل الذى يكتب بالفرنسية وهى « السيد بوبول » هبت فى وجهها معارضة عارمة على صفحات الجرائد والمجلات مطالبة باغلاق المسرح ووقف العرض فورا · لكن عددا من الشعراء المعروفين من أمثال اندريه بريتون ورينيه شار وهنرى ميشو وسان جون بيرس وجول سوبرفيل وهنرى بيشيت سارعوا الى مؤازرة الكاتب اللبنانى الذى آمنوا بموهبته الشعرية · وقد سميت هذه المعركة « بمعركة السيد بوبول »

وفى الثلاثين من يناير من عام ١٩٥٤ قدم المخرج الكبير جان ـ لوى ـ بارو مسرحية جورج شحادة الثانية « أمسية الأمثال » وقام فيها بدور الشماس قسطنطين ·

كما عاد جان ـ لوى ـ بارو وأخرج مسرحية شحادة الثالثة « قصة فاسكو » وقدمها فى زيوريخ فى الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٥٦ وقام فيها بدور العجوز سيزار ·

وقد اقترن اسم جورج شحادة « بمسرح الطليعة « الذى ضم صموئيل بيكيت ويوجين يونيسكو وارتوراداموف وجاك أودبيرتى وغيرهم ممن اثارت أعمالهم المسرحية الكثير من الجدل والنقاش ·

على أن جورج شحادة يحتل فى الحركة الطليعية التجريبية مكانة خاصة اذ يرقى الى مرتبة تلك القلة من الشعراء الفرنسيين المحدثين الذين كتبوا للمسرح أمثال جيرودو وكلوديل وأبولينير وسوير فيل وفيتراك ·

وقد ابتعدت الكتابة المسرحية الحديثة بأسلوب جورج شحادة الشعرى عن « المسرح البورجوازى » اكثر مما ابتعدت عنه بأساليب بيكيت ويونيسكو وأداموف التجريبية · ولعل احياء المسرح الشعرى هو من

اشق المحاولات ومن اجدرها بالتقدير ايضا ، فان التعبير عن معاناة الانسان كان على الدوام وثيق الصلة بالتعبير الغنائى • ولقد كانت انبل طريقة ابتكرها الانسان للترجمة عن معاناته فى المسرح •

اولا : السيد بوبول

كتب الممثل شوفار الذى قام بدور « السيد بوبول » عن تجربته فتكلم عن الحزن الذى شعر به الممثلون كلهم فى العرض الأخير • فقد أحسوا كما لو كانوا يودعون عزيزا عليهم • لكن السنين اثبتت انهم كانوا مخطئين فقد ظل « السيد بوبول » على قيد الحياة ، وظل الناس يتحدثون كثيرا عن هذه المسرحية بعد انتهاء العرض سواء فى فرنسا أو فى الخارج • وكثيرا ما وجد شوفار فى الأماكن العامة من يقترب منه ممن شاهدوه يمثل دور « السيد بوبول » ويدعونه الى قدح من الشراب ، ثم يتطرق الحديث بينهما بسرعة الى «السيد بوبول» ان ماحدث هو واحد من أسرار المسرح الرائعة. فلقد أصبح « السيد بوبول » شخصية حقيقية لاتنسى ، وظلت عالقة بأذهان الجمهور ووجدانه •

من هو « السيد بوبول » هذا ؟ ، صحيح أنه شخصية غريبة الأطوار محبوب من أهل بلدته ، ويترك تأثيره الخفى على كل من يحتك به ــ صحيح أن المسرحية كلها تتركز عليه مع أنه من اقل شخوصها كلاما ، لكن التساؤل لايزال قائما:من هو «السيد بوبول»؟انه كلما تكلم أو تحرك هدم كل تفسير سبق تكوينه عنه•ويجب كى نتبين من هو «السيد بوبول»أن نراجع المسرحية كلها سويا • وهى تتمتع بكل مافى «حدوتة» من حواديت القرويين من بساطة • ان « السيد هنرى بوبول » شاعر لكنه أيضا رجل أعمال • يصعب فهم حديثه فى العادة ، لكن أصدقاؤه يعرفون أن ذلك الحديث يعبر عن صفاء قلبه • انهم يثقون فيما يقوله ، ويستمدون منه الرضا والأمان والخيالات • يحيا وحيدا لكن الكل يخدمونه • ويثرثر عن نفسه لكن ما من أحد يعرف شيئا عن ماضيه • لا يبدو أنه منجذب الى النساء ومع ذلك فهو يلهم الجميع الحب والجمال • والعذر الذى ينتحله للرحيل هو طلب المال ، ومع ذلك فالجميع يعرفون أنه يحتقر المال • ويؤلمه فراق كلبه اكسلسيور اكثر مما يؤلمه فراق الناس •

ان بوبول على وشك الرحيل عن قريته « باولاسكالا » · يعد خادمه ارنول حقائبه ، وجاء أهل القرية لوداعه · وقد ترك لهم دفترا أطلق عليه اسم « التريماندور » كأنه وصية أو ميثاق للعمل ، يدعو النـــاس الى الاهتداء به فى كل مايعن لهم من مشكلات · ويشـــير أهل القريـــة الى عبارات « التريماندور » ويتخذونها قاموسا لهم · وقبيل الرحيـل يخلو بوبول الى كلبه ويضمه الى صدره مودعا بكلام حنون ·

أما الفصل الثانى فهو فصل الانتظار والحياة فى « باولاسكالا » بغير بوبول · الحياة تمضى فيها والحب يزهر فى القلوب ويشبك الأيادى ، لكن الأفكار متجهة على الدوام الى الابن الغائب الحبيب · ويسترشد أهـل القرية بكتاب الوصايا وبحصيلته من الحكمـــة الخرافية · ويبعثون الى السيد بوبول بمشكلاتهم ليحلها لهم ، ويحيون على أمل عودته الى قريته الوفية ، لكنه يكتفى بأن يرسل اليهم رسولا من طرفه يبلغهم ســـلامه ويحمل اليهم بركاته · ان السيد بوبول على مايرام · لا يشـــكو شيئا ، وليس بحاجة الى شىء · انه يعمل بالزراعة ، كما اكتشف معادن فى باطن الأرض ، وسيصبح واسع الثراء ذات يوم · وهو يســـتيقظ مع طلـــوع الشمس بل ولا ينتظرها · وعند الليل يعود من حيث أتى صامتا ، والنجوم حمراء رقيقة · ولا يعرف أحد لم هذا الألم الذى يزحـــف الى روحه بعد انجاز العمل · وعندما يدخل غرفته لينام تكون الظلمة قد خيمت والنجوم تساقطت · لابد أنه الاحساس بالمنفى · فهو وحيد فى تلك الجزيرة التى رحل اليها ، ويحيا فى عزلة تامة يذكر أهل قريته البعيدة · ويقرر فى النهاية العودة اليها ·

وهذا موضوع الفصل الثالث : ها هو السيد بوبـــول الذى يبلـــغ الخمسين من العمر الآن فى طريق العودة عبر المحيط · الا أن مرض القلب يفاجئه فتضطر السفينة الى انزاله الى الشط وادخاله المســـتشفى ··· يشرف على علاجه طبيب عصبى متعجرف لايفقه فى عمله الكثير ، على حد وصف الممرضين له · وهذان الممرضان لا رحمة فى قلبهما · انهما لايخدمان المريض الا لأن الظروف قد كتبت عليهما أن يعمـــلا بالمستشفى لكسب لقمة العيش · وهما فى انتظار موت السيد الوديع هنرى بوبول لاقتسام ثيابه · يردد السيد بوبول فى غيبوبته اسم قريته باولاسكالا ، قريته التى لا يميزها عن غيرها من القرى ــ رغم محاصـــيلها الوفيرة وأعشاش طيرها ــ سوى ارتباطها بالسيد بوبول منذ أمد بعيد جاء هنرى

بوبول الى باولاسكالا وسكن فيها بدافع من المحبة والواجب ، من السلوى والعبادة . وكان ذلك بداية اقامة بسيطة ورائعـــة . كان ذلك منذ أمـــد بعيد .

تنتاب المريض فى غيبوبته لحظات من الانفعال . يتحدث عن أشباح مبهمة ، ويرسم بيده زهورا أو اشكالا غريبة . ويفرز صورا ، لكنه فى النهاية يصمت . ان حالة هذا المريض فى نظر الطبيب شاذة ، فها هـو الليل قد أوغل بعيدا ، وهو لايموت ولا يشفى . ولنستمع الى ما يقوله القومندان كروال قائد السفينة . عندما استقل السيد بوبول سفينته كان مسافرا عاديا مثل سائر المسافرين ، عجوزا فى الخمسين يحمل عصـــا فضية . لم يكن يتحدث ولا يطلب شيئا من آحد . ولم يكن يجيب الا بابتسامة صغيرة ترتسم على شفتيه . كان يرى بالليل كثيرا وهو يسير على ظهر السفينة لا رفيق له الا ظله . فقد كان يحب الريح التى تغسل الكلام من كل الأكاذيب . وكان يبتدع أمثالا غريبة . فكان يقول « واحد زائد واحد لايساويان اثنين مالم يكونا متفقين » و « ان هضم الكلمات جيدا يشحذ التفكير » . وسرعان ما أصبح بوبول صاحب العقد والحل فى الرحلة ، وصار رأيه أهم من الرحلة ذاتها . وفى الليل عندما يكون البحر مجنونا ومالحا مثل الجريمة وتضيع النجوم خلف الضباب ، كان البحارة يلتفون حول السيد بوبول فى حلقة من العيون الشاخصة والآذان المرهفة مثل أولاد صغار . كان يحكى لهم حكايات كثيرة . ويتناقشون حول قلب الانسان وبساطة الكلاب . وحتى الضباط أخذوا يشتركون فى هذه الحفلات الكلامية وأصبحت السفينة ناديا كبيرا . ويعترف القومندان كروال ذاتـه بأنه لم يحدث أن سلاه شىء وأدخل البهجة الى قلبه مثل تلك اللحظات .

وفجأة خر السيد بوبول مريضا فى عرض البحر . ولم يغادر فراشه بعد ذلك قط . طلب الخلوة واستأذن الجميع فى الاعتزال والنوم ساعة أو عاما أو حتى العمر كله . ومضت الأيام والقلق مخيـم على الســـفينة ان القومندان يذكر بوبول المسكين فى غيبوبته والى جوار سريره قبعته قابعة مثل كلب أسود أمين . وعندما نقل الى المستشفى رافقته السفينة كلها . وكان أنجيل الذى ماعاد مهندسا يقول وهو يمسك مصباحا « ان فى أعماق صدر هذا الرجل يكمن الحب والشرف والعقيدة المخلصة ، وانه لا يجب التخلى عنه بل يجب أن ننتظره حتى يشفى ، وكل من لا يفعل ستحل عليه اللعنة ، ولن تترك الدموع خديه الى الأبد » وظلت السفينة تطلق فى الميناء

صفاراتها من وقت لآخر حاملة الى المريض تحياتها وتمنياتها بالشفاء العاجل ·

ان ما يذكره السيد بوبول أثناء احتضاره ويردده على لسانه دواما هو قريته حيث السعادة شيء عادى جدا ، وحيث الحياة بلا حساب · يمثل ارنول خادمه الوفى أمامه ساعة احتضاره ويقرأ له سطورا من « التريماندور » الذى يقال ان أهل بولاسكالا قد أضاعوه · وفردريك الصيدلى وارتور المدرس الذى ما عاد مدرسا · ثم رسوله جوزيه ماركو الذى صعد الى ربوة عالية بحثا للمحتضر عن نبات يشفيه · كما يأتى الأسقف نيقولا متنكرا فى زى حوذى · لقد جاء خصيصا من أجل بوبول فقد سمع أنه يموت · وهذا عيد كبير · فالناس فى باولاسكالا يقولون عنه انه نسى قريته ، ولا يريد الرجوع اليها ، وهم يصيحون وينعتونه بالعقوق فقد فضل السماء على قريته · وتكون رغبة السيد بوبول الأخيرة أن يصلى مع الأسقف نيقولا · ويتلوان صلاة على غاية من الجمال ، هىترنيمة حب وايمان ، وطلب الرحمة والغفران ، يقولان فيها : من لم يلتق بك ، يا الهى، لايعرف الحياة ، لايعرف قوة الحب ولا سكينة الحقول ·

مات السيد بوبول فى هدوء فى المستشفى بعيدا عن بلدته ولازالت السفينة تنتظره فى الميناء ، وترفض التحرك من غيره ·

هذه اذن قصة السيد بوبول فى رحيله وغيابه وعودته · انه حكيم شاعر يبث العزاء والأمل فى قرية صغيرة حط الرحال بها منذ أمد بعيد ، ويموت بعيدا عنها · المسرحية حافلة بالصور الموحية ، نذكر منها تلك الفقرة من كلام صيدلى القرية فردريك عن الموت · ولنسمعه يقول «الموت ؟ فليصمت النـاس الذين لهـم لسـان وأذنان مثـل التين الجـاف ، وليسمعونى ·· اننى أجرى الى صيدليتى ، وأغلق الباب على نفسى حتى أحسن التفكير فأمسك به · انى أصرخ ضاحكا فى وجهه وللظلمـة من حولى : « هاه ! هاه ! تعال ! تعال أيها الوجه العجوز هانا بغير نجدة ! » وفجأة تتعالى دقاته فى دولاب السموم ، فأفتح لـه ، فيقفز الى الأرض، وأسمع من خلفى صليل قبعته ودبيب عصاه · » ومن الفقرات الموحية أيضا فى الفصل الأول من « السيد بوبول » تلك الفقرة التى يقول فيها بعد أن صرف خادمه مودعيه : « لابد أنهم تحدثوا كثيرا فى هذه الغرفة : هنـا وهناك ، لا زالت بعض العبارات على الأرض ، ولابد من كنسها ! ثم ينظر

الى السقف وترق قسمات وجهه فجاة ويقول : هانا الح كلمة طفل تحاول أن تطير ، سأفتح لها النافذة ! وعندما يدخل خادمه يلتفت اليه قائلا : يجب أن تكنس هذه الغرفة يا أرنول وأن تفتح الشباك ليخرج الطفل ·

ثانيا : « أمسية الأمثال »

أما مسرحية جورج شحادة الثانية فهى « أمسية الأمثال » وتدور حول الطهر والحلم والموت · انها تحكى مغامرات الشـاب أرجنجورج الذى سمع عن سهرة رائعة ستقام فى مكان اسمه « الماسات الأربـع » فيقتفى أثر المدعوين الذين هم من العجائز المسنين جاءوا لاسـترجاع ذكريات شبابهم ومثالياتهم الضائعة · وهم يخشـون ارجنجورج الذى ما زالت عيناه تلمعان ببريق الشباب فلا يسـمحون له بالانضـمام الى السهرة الا بعد لأى شديد · على أنه سرعان مايفهم أن أمله فى سهرة ممتعة سيخيب ، لأن المدعوين ليسوا الا أشكالا كاريكاتيرية لما كانوا عليه فى وقت من الأوقات ، وعاجزين عن استرداد ذواتهم الأصيلة · ان الامر يحتاج الى تضحية من شأنها أن تجعل الجليد يتساقط · وعندما يجىء الصياد أليكسى يتركه ارجنجورج يقتله برصاص بندقيته ونتبين أن الصياد والفريسة رجل واحد ضحى بنفسه من أجل أولئـك الذين اجتمعوا فى « أمسية الأمثال » ·

ونلتقى من جديد فى « أمسية الأمثال » بأحاديث موحية عن النجوم والزهر والطير والثعالب والحقول · فلنستمع الى الصبية فوليت تقول : الريف هادىء بالليل على الدوام ، والأرض مترامية الأطراف فى ضوء النجوم ، يغرق فيها الضجيج حتى يكاد أن يكون عقيما ومنسـجما مع نباح الكلب وصلاة البومة · كلام حلو عذب هادىء شفاف · كلام غريب فى هذا العالم المادى ، فى هذا العصر الآلى الذى يخنقه الضجيج والصياح وتحجرت بصيرته فلم يعد نقاء الجو فى الفجر وعند الغروب بالشىء الذى يستهويه · أصبح صفاء الطبيعة الشاعرى فى الليل الوديع حلما ضائعا لايخطر ببال أحد من أبناء المدينة ولا عصر المدينة · ربما كان هذا ما جعل لأدب شحادة أهمية قصوى فى هذا العصر · انه صوت يغرد فى ضوء القمر ، نسمعه فيوقظ فى أعماقنا ذكريات قديمة منسـية مـاتت تحت الأنقاض ، وأزهقت أنفاسها الطاهرة الزكية فى قلوب البشر ·· كل البشر « الذين سحقتهم أقدام حديدية ثقيلة ، الوقت يمر ولا أعرف ماذا أفعل · أنام وأصحو فى المكان ذاته » هذا ما تقوله فوليت ·

ان الطبيعة ماثلة فى مخيلة « شحادة » وفى كلماته على الدوام : الجبال ، الثلوج ، السماء الزرقاء ، الفجر ، الغروب ، الليالى الصافية والنجوم ، فراشات الصيف وأوراق الشجر ، الريح ، الغابة ، الحدائق ، الكلاب الأمينة الوفية ، العصفور ، الأعشاش على الاغصان ، الشمس ، البحر ، الحجر ، القمر الفضى ، الارض ، السمك ، الأشباح ، الدموع ، الذهب ، الطواحين ، وخرير المياه الناس يختفون مثل الوحوش تحت فراء الليل ، والرمال الخرساء التى ترصد الخطى ، وضـوء المصباح ، والنساء الجميلات مثل الحرير ، وظلمة الليل الذى يتحول الى نهار ، والعصفور المخضب بالدماء من رصاصة الصياد ٠

يبدأ الفصل الأول من المسرحية فى خان اجتمع فيه ذات مســاء ارجنجورج الشاب المنكب على قراءة كتاب ضخم اسمه « ينبوع الاعراب » والرئيس دومينو الذى يرتدى ثوبا مما يرتديه القضاة وأساتذة الجامعات لكن دون أن نعرف كيف كان رئيســا ، والتلميذة فوليســت ذات العينين الجميلتين ٠ التى يغلبها النعاس فى انتظار نجار يدعى رافئيل تردد اسمه أثناء نومها ٠ ثم يدخل الشماس قسطنطين مستفسرا عن طريق يدله اليه اسفانتيان صاحب الخان الذى كان يطل من هنيهة من النافذة ورأى الليل والنهار يلتقيان فى الحقول ٠ ثم يخرج الشماس ويعود طالبا مصـباحا يضىء له عتمة الطريق عبر الجبال ٠ واذا كان ارجنجورج أقل الحاضرين كلاما فان الرئيس دومينو ثرثار فضولى ، وهو يشتبه فى التلميذة ولا يطمئن الى تواجد هذه الصـبية فى مثـل هذا الوقت من الليل فى هذا الخـان الخلوى ٠ وهو يسأل ارجنجورج عما اذا كان قد جاء طلبا للأمســية بدوره ٠ ثم يدخل من يدعى جول فاتون ويقدم نفسه على أنه صـديق الجميع وعدو نفسه ، مال الى الرذيلة العديد من المرات ثم اشتهر بفضائله وقد جاء فاتون على ظهر بغل سار به ثلاثة أيام طـوال فى طريقه الى « الماسات الأربع » مكان انعقاد الأمسية ٠ وهو ينتظر هذه الامسية منذ عشر سنوات ، ولهذا فهو لا يريد أن يتأخر لحظة واحـدة عن اللحـاق بالأمسية ، بل ولا يثنيه شىء عن المضى فى الطريـق الى « الماسـات الأربع » ٠ ولا يخشى « بيض الثعبان » ولا حتى النيازك والشهب ٠ وقد كان يحصى الأيام والليالى الطوال فى انتظار الامسية ٠ فى قلبه صوت وبين شدقيه حقائق خفية ٠ وهو فقير لا يملك من حطام هذه الدنيا سوى أقحوانة حقل هى حبه ٠ وهو يروى فى حماسة ما يتوقع أن تكون عليـه تلك الأمسية ٠

التلميذة فوليت رغم صغر سنها فى طريقها الى الأمسية بدورها . انها تنتظر نجارا سيقودها من يدها ويجتاز بها الغـــابة التى تخيفهـــا اصواتها ، وحفيف أغصانها حول أجسام الثعالب ... ثم تدخل شخصية مهيبة ترتدى السواد وتمشى فى خطوات لا وقع لها وقد تأبط بندقية . انه الصياد الكسى الذى يدخل مجيئه الرعب الى قلب الفتـــاة فوليت . يجول الصياد بين الحاضرين ويطيل التحديق فى أرجنجورج المنكب على قراءة كتابه . لقد علقت بقبعة الشبح الأسود أغصان صغيرة ووريقـات شجر سوداء فهو يصطاد بالليل . ويعرف كل الأشباح التى تمر ويعرف أسماءها . لاشىء يخفى فى ظلمة الليل عين بندقيته .

ان ارجنجورج ليس فى طريقه الى أمسية الأمثال وطريقه على حد قوله أبعد من ذلك بكثير . فهو فى انتظار امرأة سيرحل معها . انها ليست أمه وليست أخته بل هى شخص قريب الى قلبه وبعيد . ولهذا فهو يعتذر عن مصاحبة التلميذة فوليت الى الأمسية رغم أنها فى حاجة الى صحبته لتجتاز الغابة المخيفة ، ورغم أنه بدأ يتوق بدوره الى حضور تلك الأمسية الطريفة .

ولنعد الى الشخصيات الأخرى قلنا ان الرئيس دومينو شكاك ، وهو يتوجس خيفة من كل قادم جديد ، هاهو يشك فى سولا الوافد الجديد الذى يعزف الناى ، فمن أين لعازف ناى مثل هذه الثياب الغالية ؟ لكن هذا الشك يتبدد عندما يعلن سولا عن حقيقته بلا خجل أو مواربة . انه المرابى سولا . وهو ذاهب بدوره الى الأمسية . وقد جلب معه ما يســميه روح الأمسية . انه المال الذى لايحب سولا دميم الوجه غيره . لقد حمل معه فى صندوق مقفل قطعا ذهبية كثيرة ، هى على حد قوله سحره الأوحد . كيف لا يكون دميما ذلك الذى يملك الكثير ، ويكره البحـر الذى لا مالك له ؟

ثم يأتى الخان بعد ذلك الملاح مارلتوبولوف حاملا لفافة كبيرة من الورق ، وفى صحبته كاستور الخطاط الذى يجيد الكتابة دون أن يعـرف القراءة .

اجتمع كل هؤلاء فى الخان المهجور الذى لم تطأه قـــدم منذ قديم الزمان ، لأنهم فى طريقهم الى « الماسات الأربع » وهـم يختلفون فى ذلك عن ارجنجورج الذى ينتظر هيلين . وعندما تأتى هيلين المنتظرة تجد أن أرنجورج وحيد فى الخان مع فوليت النائمة . وتدعوه الى الرحيل معها

فهناك سفينة فى انتظارهما لتجتاز بهما البحيرة · لكن الأشباح · ذكريات الناس الذين كانوا هنا وانصرفوا تشده للبقاء · ها هو يستعيد أصواتهم ويسترجع شذرات من كلامهم ، وعلى الأخص ما قالوه عن أمسية « المآسات الأربع » وعندما تلح عليه هيلين فى الرحيل يستأجلها الى الغد ويرجوها أن ترافقه الى الأمسية على أن يرحلا الى البحيرة معا عند الفجر كما تريد ، لكنها تخيره بين حبها وبين الأمسية ، بين الحلم وبين الحب ، فيختار ارجنجورج الحلم ، فتتركه ليرحل الى الأمسية · ويهم بايقاظ التلميذة فوليت ليصطحبها معه عبر الغابة ، ولكنه يجدها غارقة فى سباتها فيحجم ، ويخرج الى الطريق وحيداً ·

هكذا ينتهى الفصل الأول ·

وتدور أحداث الفصل الثانى فى الغابة عند عتبة بيت خفيض ذى ثلاث نوافذ · تجمع خارج الباب الشماس قسطنطين وكاستور وضابط اسمه فيليب المرعب · يدقون الجرس الذى لا صوت له فيرفض دخولهم ، بينما يأذن البواب الذى يطل من احدى النوافذ عندما يدق الجرس الوهمى بدخول آخرين مثل الآنسة مارث وجول فاتون · تسمع فى الغابة طلقات نارية · انه صياد يصطاد بالليل · ثم يخرج ارجنجورج من وراء الأشجار ويقترب من باب البيت ويدق الجرس بدوره لكن لايسمح له بالدخول فيلتقط حصاة من الأرض ويقذف بها دون جدوى فيجمع الشماس قسطنطين حفنة من الحصى ويقذف بها النوافذ الثلاث جميعا فتفتح ويتزاحم عليها شاغلو البيت ليروا ماذا حدث·وتدور بينهم وبين ارجنجورج مناقشات تنتهى بأنه لا موضع له بالداخل ، فالمكان مزدحم ، وهو يحمل كتابا مما يثير الشكوك حوله ، كما أنه شاب والمشيب هو جواز المرور لاصفياء الشباب · ان الأحلام فى هذا البيت ليست أحلام الصبا بل أحلام الحقيقة · والحقيقة عنده وجود ، أما الأكذوبة فلها وجه وحيد هو ذلك المختفى فى أعماق الغابة · وشاغلو ذلك البيت يختفون وراء أقنعة تخفيهم فيطمئنون ولا يقبلون بينهم من يرون وجهه كاملا · ثم ماذا يعرف عن العقيدة وعن اليأس وهو الشاب الخالى من التجاعيد ، الذى تلمع عيناه بطلاوة الطفولة ووضاءة الصبا وفى ذلك الخطر عليهم كل الخطر ؟

يقرر ارجنجورج العودة للحاق بهيلين واجتياز البحيرة معها · على أنه فى اللحظة الأخيرة تسمع من الغابة طلقات جديدة تشغل بال الجميع سواء من كان عند عتبة الباب أو من كان مطلا من النوافذ · ويأتى المرابى

سولا الى النافذة ويزحزح الواقفين ليطل منها · واذ يــرى ارجنجورج يدعوه الى الدخول ويفتح الباب له فيدلف منه الى قلب البيت ·

يقرر الأربعة الواقفون بالخارج وهم الشماس قسطنطين وكاستور واسفانتيان وفيليب المرعب ان يهجموا على البيت ويهرعوا الى نصـرة ارجنجـــورج بمجـــرد ان يســـمعوا اســـتغاثته على انــه ما يلبث البواب أن يطل من الشباك ويكلف من بالخارج أن يحضروا « الســمكة ماراليلوس » فيهرع اسفانيتان لاحضارها · وعندما يجلبها فى وعائهـا وهى سمكة حمراء من أسماك الزينة ، تبزغ من الباب يدان تتناولان الوعاء من اسفانتيان ويغلق البــاب فورا والنوافذ جميعا · فيقـــرر الواقفون بالخارج أن يرقبوا ما يدور فى الداخل حرصا على سلامة ارجنجورج ، فيتسلق كاستور شجرة قريبة مواجهة للنوافذ ويتجمع الباقون من تحته ويتناقلون وصف ما يحدث فى البيت · هاهى اوكتاف العجوز قد تحولت الى فتاة جميلة ، هاهو ارجنجورج يلتهـــم صـــفحات كتابه · ويفتـح الباب على حين غرة ويقذف الماء الذى كان فى وعاء السمكة فى وجـه فيليب المرعب · ثم تفد الطلقات من الغابة من جديد فينكمش الشـــماس قسطنطين ورفاقه ويرتعد فيليب المرعب فرقا ·

يلقى من النافذة صندوق المرابى سولا وتتناثر القطع الذهبية على الأرض ، بينما تتعالى الهتافات من الداخل · ثم تقذف لفافة الورق التى كان يحملها مارك توبولوف · ثم ترتسم على زجاج النوافذ أشباح الموجودين بالداخل وقد شرعوا يرقصون · انها رقصة الموت كما يقول الشـــماس قسطنطين · لقد أصبح الخطر محدقا بارجنجورج ، فيهم هو ورفاقه على الباب يدقونه بعنف ، ويهيبون بارجنجورج أن ينجو بجلده ·

***

ترى ماذا يجرى فى الداخل على وجه التحديد ؟ هذا ما يعرضـــه الفصل الثالث الذى تدور احداثه فى داخل البيت الذى جـــرت احداث الفصل السابق خارجه · اننا الآن فى الداخل نرى كل الحاضرين ، وكل حركاتهم وسكناتهم · بعضهم يطلون من النوافذ وها هو مارك توبولوف وجول فاتون يتشاجران ويتشاتمان · وها هو ارجنجورج والتلميذة الصبية فوليت التى تحب الشعراء · انهما سيرحلان معا · سينطلقان من هذه الأسوار التى خيبت آمالهما وهى تطلب منه أن يتريثا حتى الفجر ، كما تحذره بأنها التقت فى طريق مجيئها بالشماس قسطنطين وتوسل اليهـا

باكيا أن تنبه ارجنجورج الى أن يأخذ حذره عندما يصير جول فاتون فى طريق النجوم ٠

ان ارجنجورج هو الحى الوحيد بين كل تلك الأشباح ٠ لقد جاء الى البيت قبل الاوان ٠ الخيالات والذكريات قادته الى هناك مثل قارب تنفخ الريح فى شراعه ٠ لكنه جاء ليس كما يجب ان يجىء حتى تكون للأمسية معنى ووجود ٠ ولهذا فما من شىء يحدث ، وهل عثر أحد الأحياء على جسد حلم من الاحلام قط ؟ ان الفجر على وشك أن يطلع وهؤلاء بلا جسد ولا قلب تحت القمر ٠ كل شىء ضائع فى تلك الأمسية والسبب هو ارجنجورج ٠ لكنه يقبل أن يفعل ما هو مطلوب منه حتى يتحول الضياع الى أمل ٠ انه صديق ، بل هو الصديق الحكيم الوحيد لكل هؤلاء الحمقى المجانين ليس فى هذا البيت مايثير اهتمامه ٠ انه ترك هيلين وجاء فلم يجد لا الحياة ولا الأحلام ٠ لابد أن يسقط الجليد فى الخارج حتى تدب الحياة فى الامسية وتتحقق الامسية المرجوة حقا ٠

انها اذن أمسية ميتة ٠ أهلها يصلون ويجلسون وينادون من النوافذ ٠ وما من شىء تغير ٠ أجل ، ولابد أن يعود ارجنجورج ٠ أن يشيخ ويبدد طهارته ويبيض شعره مثل زبد البحر فى ليل الحياة ٠

يدق الباب ، ويدخل الصياد الكسى حزينا وأقل ضراوة مما كان عليه فى الخان ٠ يتراجع كل الموجودين فى وجل وراء الأستار طلبا للنجاة ليتركوا أرجنجورج وجها لوجه مع الصياد اليكسى ٠ ويبين من حوارهما أنهما شخص واحد ، وان ارجنجورج قد اختار بندقية الكسى وفضل الموت على الأحلام حتى يتساقط الجليد فى الخارج ، وتدب الحياة فى أمسية الامثال ٠ (راجع مقالتنا بعنوان « جورج شحادة صوت شرقى فى مسرح الغرب » ــ مجلة الكويت ــ العدد ٢٦) ٠

ثالثا : حكاية فاسكو

هوجمت مسرحية شحادة الثالثة ووصفت بأنها صرخة احتجاج على حرب الجزائر ، بل طلب مصادرتها ٠ على أية حال فان براءة البطل فاسكو تذكرنا ببراءة السيد بوبول وارجنجورج وهى تلك البراءة التى من الصعب أن تدوم طويلا فى هذا العالم ٠

وتحكى المسرحية قصة حلاق ورع متحرز من الخطيئة يختاره الجنرال ميرادور ليحمل رسالة عبر أرض الأعداء ٠ ويعتقد الجنرال أن

رجلا مذعورا أقدر على النجاح فى المهمة التى يتطلبها لأنه ذو حس مرهف نحو الفروق التى لاتدرك ٠

ان كل ما يحسنه فاسكو ويفضله هو الحلاقة ٠ لكن الجنرال ميرادور متأكد من أنه سيحقق المهمة التى أسندت اليه لأنه خائف والمرء الخائف هو سلاح فعال وخطير اذا حسن استخدامه ، وبخاصة أنه شكاك فى كل شىء ٠ انه سيمر من ثقب الابرة لانه فى الواقع مجرد شبح يرسل الى الجانب الآخر ٠ انه مرتعد ذليل ٠ وسيعود ظافرا لو استمر الذعر فى قلبه ٠

هل حقق الحلاق مهمته على مايرام ؟ هذا يقتضى ان نتابع القصة بشىء من التفصيل ٠

خرج الملازم سبتمبر بحثا عن شخص يدعى « فاسكو » فالتقى فى الطريق مساء بصعلوكين هما العجوز سيزار وابنته الجميلة مارجريت ٠ هما صعلوكان لكنهما شخصان طريفان للغاية أيضا ٠ سيزار العجوز فقير يرفض الصدقة ، فهو يعتبر نفسه عالما الى جانب انه تاجر تجارته من نوع فريد ٠ فهو يبيع كلابا نموذجية ، كلابا لاتعض ولا تترك قاذورات ٠ انها كلاب محنطة ٠ هذا هو سيزار ٠ انه يكره الغربان ، ويناصبها العداء ٠ وبالامس اثناء اجتيازه القرية خنق ديكا لأنه شتمه فقد كان فى الواقع روح اسكاف كان مدينا له بدين صغير ٠ وسيزار يحب كلابه المحنطة ويعاملها كما لو كانت على قيد الحياة بل هو يعرف تاريخ حياة كل منها ٠ ويعتقد جازما انها وان كانت محنطة الا انها مازالت تحتفظ بأرواحها بين ضلوعها ، فهو يتصور مثلا انها تنبح ، ويخرج بها لتتنزه وتقضى حاجتها ٠

وتذكرنا هذه الشخصية بالفريد جارى وبذلك المصور جورجيودى كيريكو أحد رواد السريالية الذى قال : نحن الذين نعرف علامات الابجدية الميتافيزيقية ندرك بحق مدى الفرح ومدى الاسى الكامنين تحت باكية من البواكى أو عند منحنى طريق أو خلف حيطان غرفة أو داخل صندوق مغلق ٠ ولاجدال فى ان التجربة السيريالية سواء فى الفن أو الشعر كانت ذات تأثير فى مسرح جورج شحادة ٠

لقد تحدثنا عن سيزار العجوز ٠ اما ابنته مارجريت فهى فتاة تحلم بأن ثمة شابا حلاقا يحبها ويتزوجها ٠ وترى فى احدى احلام يقظتها انها

تسير الى جواره ترتدى ثياب العرس الانيقة · فتعتزم ان تبحث عن فتى احلامها ويقدم لنا شحادة هنا شخصية يقوم فى روعها ان الحياة حلم قابل للتحقيق ·

جاء الملازم سبتمبر يطلب استفسارا صغيرا من العجوز سيزار الذى يسأله قائلا : افصح عن نفسك · هل انت غريب ؟ يمكننا اذن ان نتعارف · صديق ؟ سنتحادث اذن · هل انت جوعان ، أو عطشان ؟ سأشـبعك ، وأرويك بكلام طيب عذب ؟ ازوجك ابنتى · زير نسـاء ؟ اعيرها ايـاك · رجل تائه ؟ نأويك · هارب من الجيش ؟ نعيدك الى الواجب بعد اذنـك · مزيف ؟ رجل أعمال ؟ فى نزهة ؟ من انت ؟ من انت ؟ ·· فارس ؟ لكن اين جوادك ؟ ويجيبه الملازم مشيرا الى سيزار : واين جوادك انت ؟ ويجيبه العجوز : اكلناه · كان طاعنا فى السن ، فقدم لنا هدية أخيرة قبل أن يرحل ·

واذا عدنا الى مارجريت وجدناها تحاول أول الأمر أن تغازل الملازم لكنه يقابلها بالصد فتقول له : يبدو انك قليل الاكتراث بأحلى المتع · وحتى هذه الريح العاصفة لاتلهمك شيئا بينما هى تدفىء كل كيانـى · وبذلك ينتهى المشهد الأول ·

وهذه المسرحية ليست مقسمة الى فصول مثل سابقتيها · بل هـى مؤلفة من ست لوحات · واذا انتقلنا الى اللوحة الثانية فاننا نرى عجوزين يجيئان لياخذا الماء من بئر فى ميدان القرية ليرويا حقليهما · وهما يذهبان بالماء ويجيئان · رحل ابناؤهما الى ساحة القتال فأصبح عليهما ان يقوما بالاعمال الشاقة · استنزفت الحرب من القرية كل رجالها ، ولم يبق الا العجائز ·

لم يبق من رجالها سوى الحلاق فاسكو الذى يرتدى زيه الأبيض ويطل محله على ميدان القرية · تأتى اليه شقيقته باكية مولولة تندب حظهـا لأنه يرفض الذهاب الى القتال · فيربح مالا ويظفر بالمجد والفخار ممـا سيكسبهما بين أهل القرية الاحترام والتبجيل · لماذا لا يذهب الى سـاحة القتال ؟ الحرب أمر بسيط ·· رصاصة من هنا ورصاصـة من هناك · لاشىء خطير · ويمكنه وهو اقصر شبان القرية ان يختبىء وراء ظهـر باولو فهو ضخم بدين · المستقبل ينتظر فاسكو فى ساحة القتال · والحرب

ليست سوى أجازة قصيرة من عناء الاعمال · وهل ثمة افضل من وسط الضباط الكبار الذين سيختلط بهم فاسكو الصغير ؟ وأى شرف أكثر من ذلك وهو مجرد حلاق حقير · لقد اخجلها سلوك اخيها ، ولهذا فقد قررت ان تلتحق بالدير · ستغلق على نفسها الباب حتى تخفى خجلها عن الناس ·· يأتى الملازم سبتمبر حاملا رسالة من الجنرال ميرادور الى فاسكو يطالبه بالحضور لمهمه سرية · ويتدخل العمدة السيد كورفان ازاء تردد فاسكو ليقنعه بالذهاب مع الملازم للقاء الجنرال ميرادور ، ويوهمه ان المهمة التى يطلب لها هى مجرد قص شعر أحمر · فيقبل فاسكو وعلى الاخص عندما يذكر انه لم يبق فى القرية رجل واحد يحلق رأسه أو ذقنه فقد شحنهم السيد كورفان الهمام الى ساحة القتال تاركين وراءهم الأرامل اللاتى ينحن فى احدى مشاهد اللوحة الثانية نواحا يجمع بين اثارة الحزن والضحك ·· وإذ يرحل فاسكو مع الملازم سبتمبر يصل سيزار وابنته مارجريت التى تحلم بحلاق شاب ·· وإذ ترى اللافتة المعلقة على محل فاسكو ، ترتعش لهفه ووجلا · أهو حبيبها وخطيبها المنتظر ؟ ولما تعرف انه رحل الى ساحة القتال تستحث اباها للحاق به للتأكد ما اذا كان هو فعلا فتى احلامها ·

وعندما تبدأ اللوحة الثالثة يكون فاسكو قد قابل الجنرال ميرادور فى مقر قيادته بل ويكون قد خرج بالرسالة التى حملها الجنرال اياه · ولقد اختاره الجنرال دون الكثيرين من المتطوعين لهذه المهمة لما فى قلبه من خوف ، ولعدم ادراكه أهمية المهمة ولا جسامة الاخطار التى يتعرض لها · سينقل الرسالة الى السيد برتارن داخل أرض الاعداء ·

ان كل مايحسنه فاسكو ويفضله هو الحلاقة · لكن الجنرال ميرادور متأكد من انه سيحقق المهمة التى اسندت اليه لأنه خائف ، والمرء الخائف هو سلاح فعال وخطير اذا حسن استخدامه ، وبخاصة انه شكاك فى كل شىء · انه سيمر من ثقب الابرة لأنه فى الواقع مجرد شبح يرسل الى الجانب الآخر · انه مرتعد ذليل·وسيعود ظافرا لو استمر الذعر فى قلبه ·

واذا كنا فى المشهد الرابع فسنرى فاسكو فى طريقه الى الجانب الآخر من خط النار ·· الى معسكر الاعداء ·· هاهو قد وصل الى نقطة المراقبة التى يحرسها ثلاثة من جنود الجنرال ميرادور يقومون بأعمال التجسس والاستطلاع · وقد اختاروا ملابس النساء واسماءهن ليتخفوا تحتها · فالماجور بروست يدعى كارمن والملازم لاتور هوميمى والملازم هانز هو جيزيل · اقبل فاسكو يحمل مظلة ويتابط سلة بها طعامه · لا يتطرق

الى قلبه خوف أو وجل · وهل يعرف قلب البرىء الساذج الذى لايدرك الخطر ـ هل يعرف مثل هذا القلب الخوف والوجل ؟ لاشــك ان الجنود الثلاثة كارمن وميمى وجيزيل يعجبون بشجاعته بل ويعتقدون أنه يقوم بأعمال التجسس وينادونه بيواقيم الابله فلابد ان هذا هو الاسم الذى يتستر تحته ، فكل من يعمل فى التجسس لابد له من اسم يتستر تحتــه وشخصية غير شخصيته ، فجواسيس الاعداء مثلا يتخفون فى هيئة نخيل وشجر ·

لقد جاء فاسكو اليهم بخطاب من الجنرال ميرادور لتســهيل مهمة مروره الى خطوط الاعداء عبر الحدود · وهم يقومون باستكشاف الطريق له قبل ان ينصرف عنهم فى مهمته الخطيرة · وعند تأهبه للرحيل يصل سيزار ومارجريت لقد استصدرا اذنا بالبحث عن خطيب مارجريت انــه بطل صنديد التحق بالجيش منذ بضعة أيام ، لكنهمــا لايعرفانه وجاءا يبحثان عنه · وتلتقى مارجريت بفاسكو لحظة انصرافه دون ان تتعرف عليه فهى من ناحية تكلمه عن خطيبها البطل الفارس المقدام فلا يتصور ان هذه الاوصاف قصد هو بها · وهو يبدو امامها على أنه يواقيم الابله ، فهكذا يدعوه الجنود · ومن ثم لايتم التعارف · وان كانت مارجريت تكتشف بعد ان يكون فاسكو قد غادر المكان انها انما قابلت خطيب احلامها وذلك عندما تعثر على الأرض مصادفة على مقصه الذى سقط منه سهوا فتصرخ فى ابيها : انه فاسكو !

رحل اذن فاسكو الى ارض الاعداء للقيام بمهمته الجريئة على انه مايلبث ان يقع فى قبضة الاعداء · احاطت به اشجار الكستناء ، وهى فى حقيقتها ثلاثة من جنود الاعداء قد تخفوا فى هيئتها · يحاصرونه فيستسلم يصفعونه ويفتشونه فيجدون الخطاب الذى كلف بايصاله الى السيد برتران الذى هو فى الحقيقة الجنرال برتران آخر جنرالات ميرادور · يركلونه ويقودونه الى قائدهم الملازم باريرى الذى تنكر بدوره فى هيئــة نخلة · ويحاولون جميعا استدراج الحلاق المسكين بالتهديد مرة وبالاغراء والخمر مرة أخرى ليرشدهم الى رسول الجنرال ميرادور المدعو فاسكو · وقــد علموا باسمه من مارجريت التى علموا منها ايضا أنه فتى أحلامها وانهــا مدلهة بحبه · وفى خضم الخوف والبراءة يقرر فاسكو وقد ادرك حب مارجريت له ان يكون عند حسن ظنها به ، وان يموت بطلا حتى تذكره بالخير والفخار · وعندما يشيرون الى بيته بعد استشهاده يقولون هنا كان يقطن المقدس المغوار البطل فاسكو · وعندمــا يتجمع حولــه قواد

الاعداء فى انتظار تلقى اعترافاته المثيرة لايكترث بالتهديد الموجه اليه بان جسده سيمزقه الرصاص اذا حاول الادلاء بمعلومات مضللة · وبينما يتطلع فاسكو الى القواد الاشداء باعجاب ووجل تنتهى اللوحة الخامسة ·

وتعيدنا اللوحة السادسة والأخيرة الى اللوحة الاولى لنرى بعض الجنود قد عادوا من ساحة القتال مهللين يلعنون انتصار الجنرال ميرادور بفضل بطل شهيد هو الحلاق فاسكو · ويذكرون أن بلدته ستحتفل بالانتصار العظيم · وستقام الولائم وتنصب الموائد وتجرى الأفراح · وفى هذا المشهد نسمع فى الظلمة نعيق الغربان ونحيب مارجريت التى تبكى حبيبها الميت المسجى على الأرض ملفوفا فى قماش أبيض ، بينما راح سيزار يستجدى من الجنود والمارة بعض المال ليدفن أحد ضحايا الحرب ، لكن لا أحد يكترث باعطائه فلسا واحدا · ويدخل الملازم سبتمبر ـ الذى بدأت المسرحية به ـ فيقول له العجوز سيزار :

اذهب لترى الآن أن الحلم ليس الا هباء · فها هو الحبيب البطل قد مزق الرصاص جثته كما توعده الأعداء وهاهم يحفرون الارض ويدفنونه فيها فلا يشغل منها أكثر مما تشغله بذرة زهرة ·

المبحث الثانى : عالم جورج شحادة

أولا : تحرير الكلمات

الحق أن عالم جورج شحادة هو عالم من العجب والبراءة ، من الصور الشعرية والحكايات · انه عالم خرافى مختلف عن عالمنا اليومى ، لكنه ليس عالما غير معروف لنا على أى حال · فهو عالم شبيه بعالم الأطفال ، يخطر فيه جنرالات وملازمون بحللهم المزركشة وسيوفهم ذات الصليل · كم تتحرك فيه الاشجار وتتكلم ، ويتجاذب فيه الناس الحديث مع الغربان ، والعجائز يقرأن المستقبل على صفحة الماء فى أعماق الآبار · عالم تتوطد فيه أواصر الصداقة والألفة بين الانسان والجمادات والحيوانات · ها هو سيزار يرعى كلابه المحنطة ذات الرعاية التى كان يوليها وهى على قيد الحياة · وها هو على وفاق مع الطير ، لكنه اضطر الى خنق ديك شتمه وعرف فيه روح أسكافى كان أقرضه بعض المال · والسيدة هيلبوون وهى فلاحة عجوز من قرية فاسكو قد افزعت مشمش

الأب روندو ، وبعد أن أكلته ندمت على ذلك أشد الندم ومضت تصلى من أجله · وفاسكو فى بحثه عن الجنرال برتران فى أرض الاعداء يخشى أن يكون قد أخطأ النهر فى ظلمة الليل فيقول : ربما كان النهر قد التقى بى ·· ورحل ·· ان للطبيعة من حولنا شخصيتها وروحها وحياتها · وهى روح تتنفس من حولنا فى كل الأوقات لو أمكننا أن ندرك كنهها فحسب ·

ويميل جورج شحادة الى المشاهد الخارجية كثيرا ، وعلى الاخص الغابات · وحتى عندما تكون الشخصيات مقفلة داخل الأسوار فانه يسير بنا الى الخارج ويحاول الايحاء به · ان « أمسية الامثال » تبدأ باشارة الى الليل والنهار يعتليان الحقول وتنتهى بهطول الجليد ·

والحق أننا بعيدون فى مسرحيات شحادة عن ذلك العالم الباهت العطن ، عالم بيكيت ، وعن ذلك الصنف من التهاويل « الجروتسكية » التى نجدها عند يونيسكو · واذا كان شحادة يشارك جان أنوى ذلك التقصى عن النقاء والطهر ، الا أن أبطال أنوى يصيحون بما يريدون قوله الى بنى جنسهم ، واذا ماتوا يموتون بكبرياء · أما أبطال شحادة فالموت بالنسبة لهم يكاد يكون مفاجاة لايتوقعونها · وكيف يتوقع مخلوق وديع مثل فاسكو أن يكون الموت لقاء وداعته ؟ الحق أن طريق البراءة فى مسرحيات شحادة وان كان طريق الموت الا أن البطل عنده لا يدرك ذلك الا وقد أصبح الموت قاب قوسين أو أدنى ، فهو مثلا لا يحيا ولا يتصرف ، تحت شعور دفين بالخطر أو احساس خفى بدنو الخراب ، مثل كثير من شخصيات جـان بول سارتر ·

أين تكمن القوة الدرامية فى مسرحيات شحادة ؟ · ان الخيط الدرامى الذى أمسك به شحادة هو التذكير برغبتنا الدفينة فى استعادةشبابناالماضى وترسم خطى مثل أعلى افلت من أيدينا · ومن خلال ذلك حاول أن يزيح النقاب عن مأساة الكفاح ضد الحياة ذاتها · ان البحث عن الشـــباب الضائع أسطورة كبيرة من أساطير البشرية · ويقرر جان ــ لوى ــ بارو أن شحادة قد حقق فى الفن معجزة التحول ، فها هى الاسطورة تتحول الى مايسميه « بالشعر المحسوس » على أنه بالاضافة الى « الشعر المحسوس» الذى نوه اليه جان ــ لوى ــ بارو ــ يجدر أن نشير الى « شعر اللغة » أيضا · فبالاضافة الى « الصورة الشعرية » هناك أيضا « الكلمة الشاعرة» لقد حاول شحادة أن تكون لغة المسرحية لغة غنية بالصور والتجسيمات التى تفتح آفاقا روحية جديدة وتوحى بابعاد جمالية مبتكرة وتكشف عن

روابط أخوة ومودة بين الانسان والانســـان وبين الانســــان والحيوان والجماد ٠

ويجمع شعر شحادة المسرحي ـ ان امكننا ان نستخدم هذا التعبير ـ جمع بين النضوج والأصالة من ناحية وبين نوع من الابهام والصوفيةمن ناحية أخرى وهو يفضل مثل سائر رفاقه الطليعيين ، الايحاء بالاشياء بدلا من الكشف الصريح عنها ٠ومن خلال كلمات مضنية تنزلق وتتكسر ٠٠تتمزق وتهلك ٠٠ تفر من أمامنا وتتحطم من فرط عدم التحديد ٠٠ من خلال كلمات من هذا القبيل ٠٠ يحاول شحادة ان ٠٠ يكشف الغطاء عن بئـــر الحياة العميق ، وتقرأ على صفحة مياهه القاتمة ما تخبئه من اسرار الانسان ٠

واذا أردت أن تستوعب عملا من اعمال شحادة فلا تركن الى عقلك ارتكانا كليا ٠ وعلينا أن نتذكر ما قاله جان جيرودو من ان أولئك الذين يريدون أن يفهموا فن المسرح هم أولئك الذين لا يفهمون المســرح ٠ وفى الفصل الأول من « أمسية الامثال » يقرأ أرجنجورج كتابا ضخما عنوانه « نافورة الاعراب » وعندما يسأله الرئيس دومينو عن مضمون هذا الكتاب يجيبه أرجنجورج أنه دراسة فى تحرير الكلمات التى تتوق منذ أن عقد قرانها على بعضها الى مزيد من صحوة الضمير والانطلاق الى الحياة السعيدة التى تحياها العصافير والأسود ٠ وعندما يعاود الرئيس دومينو السؤال : والافكار ما مصيرها فى حركة التحرير هذه ؟ يجيبه أرجنجورج، انها تجر أذيالها خلفها مثل حيوانات مكممة ٠ ويسأل الرئيس دومينو من جديد : الافكار اذن كلاب صغيرة ؟ ويجيب أرجنجورج : فى نظرى ، هى اقل من ذلك ، ياسيدى ٠

وهذا ما يعنيه شحادة بتحرير الكلمات ويحاول الشاعر أن يعطى الكلمات معانى جديدة ، ومضامين مستحدثة بفصلها عن الاســتعمالات القديمة البائدة واطلاق الحرية لها ٠ واذا اصبحت الأفكار صعبة الفهم من جراء ذلك ٠ فليس لذلك أية اهمية بالنسبة للشاعر لأنه انما يوقن بأن الحقيقة يجب العثور عليها بطريقة حدسية فى الاحساس المباشر بالجمال ٠ هذا النظر اللاعقلى يفسر معارضة ناقد محافظ مثل جان جوتيه ٠ على أن ناقدا آخر هو ماكس ـ بول فوشيه قد تكفل بالرد عليه قائلا : اننا نفهم « أمسية الامثال » جيدا ، فها هى الحركة الخارجية التى جلب بها الشاعر الى المسرح نتاج رحلة صيده العلوية ٠ انه باختصار لغز ، لغز الحياة ذاتها ٠

ويمكننا أن نقول ان مسرحيات شحادة لايمكن ادراكها ادراكا كليا عن طريق الامكانات العقلية وحدها • فهى تخاطب على الأخص ذلك الجانب الذى تتكلم فيه الاساطير لغتها الشاملة • ومن المؤكد أن اللجوء الى العقل المنطقى يحيل الاسطورة الى حفنة من تراب •

ان عالم بيكيت عالم عطن يعجز فيه الناس عن المشاركة والتفاهم ، وهو عالم يختلف تماما عن جنة عدن التى نلمحها عن بعد من خلال مسرح شحادة • فان اكثر كتاب المسرح التجريبى تفاؤلاالیوم غیر قادرين على أن يدخلوا بنا جنة عدن • لكن شحادة يقودنا على أى حال الى عتبتها ويتيح لنا أن نتسلق أسوارها لنلقى نظرة الى داخلها ، فان أبطاله يحيون حياة البراءة التى عرفها الانسان قبل السقوط • ان الحيـــاة أكثر من مجرد مظهر • انها يمكن أن تكون بالنسبة لكل منا ما هى بالنسبة لابطال شحادة يمكن أن تكون بحثا دائبا ، وان كان بحثا يائسا ، بحثا عن الحقيقة • وما الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى ؟ •

ثانيا : من هو الشاعر ؟

الشاعر فى نظر شحادة هو من يلمس ينابيع الحياة وهو قادر على أن ينقل أحاسيسه الى رفاقه البشر •

لقد قصد شحادة أن تكون حياة السيد بوبول ذاتها قصـيدة من الشعر • انها حياة حافلة بالمعنى وبالعزاء لكل من احتكوا به ودخلوا فى روابط معه • وقد أودع حكمته المبهمة البديعة فى كراسة رمادية صغيرة تركها لأهــل قريته يبحثون بين ســطورها عن الاجابات لمشـكلاتهم ، ويستشهدون بها فى معاملاتهم • والذى يكمن وراء تلك السطور انما هو البراءة والطهر والصبا والمثل الأعلى • وهذه ليست أفكار السيد بوبول المفضلة فحسب بل هى أفكار شحادة المفضلة أيضا •

ان أرجنجورج هو الرجل الذى يمضـــى فى حياته ناعما بحبـه لهيلين الجميلة وبكتابه الممتع الذى يملأ حياته ، لكنه على غير انتظار تقوده المقادير ليعرف تعاسة الرفاق ، تعاسة كائنات حمقاء تافهة دنسة لكنها تثير الاشفاق والرثاء ، لأننا ظلالها وهى حقائقنا • انها أشباح فقدت البراءة والوداعة وطهر الصبا • وليس ثمة حـــل لورطتها الا تضحية يقدم عليها من كان قلبه لا زال ينبض بالبراءة والنقاء ، لم يتلوثولم تدب الشيخوخة بكل صورها الى أوصاله،ورغم أنه عامر بحكمة العجائز

فهو عامر ايضا بشىء فريد هو الحب والقداسة · ان أرجنجورج هو الوحيد القادر على هذه التضحية،وهو يقدم عليها بعدان‌فهم‌وايقن‌انه‌الوحيدالصالح لتستحيل « أمسية الأمثال » الى حقيقة من أجل هؤلاء التعساء المنتظرين، ومن أجله هو ، فقد عرف بحكمته انه شريك فى الحلم وفى انتظار المعجزة التى تحوله الى حقيقة ·

ان أرجنجورج فى « أمسية الأمثال » هو الشاعر الذى يبحث عن جوهر الحياة ويتوق الى الاحتفاظ بصفاء الشباب مجردا من كل تشويه أو تواطؤ · ها هو أحد المدعوين العجائز فى « الأمسية » يشرح لأرجنجورج أنهم تلقوا فى احدى الأمسيات منذ سنين عديدة رسالة تقول انه لن تكون ثمة أمسية لو لم يسقط الجليد · ومنذ ذلك الحين وهم يجتمعون لكنهم ليسوا سوى ظلال لتلك الأمسية الأولى · انهم يبحثون عن حلم وينتظرون ان يستعيدوا صفاءهم الغابر وهناءهم القديم · وعندما يسدل الستار يتجسم الرمز ، فمن خلال النوافذ نرى الجليد يتساقط « جليد شتاء مبهم » لأن أرجنجورج الذى لمس ينابيع الحياة قد آثر أن يقبل على الموت محتفظا بنقائه وصفائه على أن يسمح للسنين الزاحفة أن تدمغ قلبه بالزيف وتلطخ روحه بالدنس · ها هو الجليد يسقط اذن · وها هى « أمسية الأمثال » توشك أن تبدأ ، فقد أصبحت أمرا ممكنا بتحقق شرطها ·

وتشير « قصة فاسكو » مثل « أمسية الأمثال » الى أن البراءة والصبا لايمكن أن يبقيا بسهولة فى وجه الحياة والاحتكاك بها · ان فاسكو بدوره صنف فريد من الشعراء · انه شاب وديع برىء عامر بالخيالات يصف الجاويش بازار — وهو واحد من جنود الأعداء تنكر فى شجرة كستناء وتمكن من اعتقال فاسكو — يصف لنا فاسكو فيقول : عينا طفل يركن الى الذئاب · سلة ومظلة تضعانه فى منطقة البراءة · الخبز الأبيض اذا وضع بجواره ليس الا فراء حمل موحل · ان الخوف الذى يملأ قلب فاسكو هو رمز براءته · ولنستمع الى الملازم سيتمبر احدى شخصيات المسرحية يقول : كم وددت أن يدب الخوف الى قلبى ، وألا أكون مفعما بالحزن والتقزز مثلما أنا عليه · ان فاسكو يموت قبل أن يحقق العمل البطولى الذى أراده الجنرال ميرادور ، وذلك لأنه كان يجب أن يموت حتى يحتفظ ببراءته وبحسه المرهف فى ادراك الفروق الطفيفة · وأولئك الذين على حافة الجنون الذين اختلط عليهم الواقع والخيال أمثال سيزار فى « قصة فاسكو » هم الذين بمقدورهم الاحتفاظ

ببراءتهم فى هذه الحياة ·يقول لنا سيزار الذى هو بائع كلاب محنطة وعالم فى الوقت ذاته : ان الكلب الذى يبيعه ليس الكلب كثير الحركة الذى يلطخ المكان بأقدامه اينما خطا ، بل هو الحيوان المثالى الذى يحتفظ به صاحبه فى علبته ويخرج معه كل مساء للقيام بجولة صغيرة · رغم أن كلاب سيزار محنطة الا أنه على يقين بأن أرواحها لازالت تلازمها ، وهو يحكى عن كل من كلابه المحنطة قصة حياتها بكل تفاصيلها المؤثرة ·

وتتصف مسرحيات شحادة بخفة المعالجة عند جسامة الموقف ، ونجد ذلك مثلا فى الفصل الثالث من مسرحية « السيد بوبول » حيث يحتضر بوبول ويرقد غائبا عن وعيه ، بينما كل من يحيط به يتكلمون كلاما مضحكا يتضمن الكثير مما لا يتمشى مع المعالجات التقليدية لمواقف الموت · ولكن الشىء الجديد فى أسلوب شحاده هو على الأخص لمساته الشعرية · انظر ما يقوله الطبيب للقومندان كروال فى مسرحية « السيد بوبول» : «لاتصر ، ياسيدى ، سافر · ان خطوات الموت كامنة فى أرجاء هذه الغرفة · اذا كان بامكانك أن ترى ! لو كانت الأرض من الرمال ، لو كان الهواء يتراجع وينحسر فجأة ، لأريته لك · هنا · أو هناك ·· ماثلا بين الحراس ·· أو ربما هو رابض عند قدميك » ·

والواقع أن مسرحيات شحادة تخلو غالبا من العقدة ومن الشخصيات العميقة · انها مثل نغمات قيثارة فى هدوء الليل ، أو شدو عصفور فى حقل مهجور ·· بلا ادعاء ·· ولا صخب ·· انها مسرحيات بسيطة ·· ساذجة ·· هشة ·· صبيانية ·· طريفة ·· شجية ·· مشوقة ·· جيدة ·· ولقد اختار شحادة فى « السيد بوبول » ثلاث لحظات عاطفية منطوية على شحنات شاعرية بطبيعتها وهى لحظات الفراق على أمل العودة ، وانتظار عودة المحبوب ، والاحتضار وهو فراق بلا عودة ·

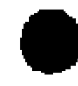
وشخصيات شحادة مضحكة للغاية لأنها شخصيات هشة ·· غير منطقية ، متطرفة الى حد مؤثر ·· ولغتها المدهشة غير القابلة للتصديق وتكشف عن عيوبها وهوسها ونزواتها · وكل الشخصيات تقريبا تجسد السخرية من بعض نواحى الضعف الانسانى : الجشع ، الحماقة ، التظاهر بالفضيلة ، الغرور ·· وهذه الشخوص عبارة عن تلخيص مرسوم بدقة ، وهى فى الحق ابتكارات مسرحية غاية فى الاتقان ·

والنغمة الأساسية فى مسرح شحادة تتركز على الدوام على

العالم الشاعرى للصبا والبراءة ٠٠ ذلك العالم الذى فقدناه والذى يريد المؤلف ان يكشفه لنا بطريقة اريبة من خلال رموز جميلة مبهمة ، موحية بظلال حقيقة ضائعة ٠

ولئن كان الطهر والنقاء ضائعين فى مسرحية جورج شحادة « البنفسج » التى كتبها عام ١٩٥٩ الا ان ذلك دعوة الى فكرة الشاعر الفنان الاصلية ، ولكن بعرض الجانب السلبى منها ٠ فالمسرحية تصف فندق السيدة بورروميه ، ونرى كيف ان النظام والهدوء فيه ينقلبان رأسا على عقب على اثر قدوم أستاذ شيطانى يدعى كوفمان يستخدم زهر البنفسج الذى ينبت فى الفندق بوفرة فى تجاربه العلمية التى تستهدف بث الذعر فى أرجاء العالم ٠ وعندما يهرب الأستاذ كوفمان مع فتاة عاطفية يواصل البارون فيرناجو وسائر النزلاء تجاربه المدمرة على البنفسج رغم أنهم كانوا فى أول الأمر من أشد المعارضين لامتهان الزهرة الجميلة واساءة معاملتها ٠

ويفضل شحادة مثل سائر رفاقه الطليعيين الايحاء بالاشياء بدلا من الكشف الصريح عنها ٠ ان الحياة أكثر من مجرد مظهر ٠ انها يمكن أن تكون بالنسبة لكل منا ماهى بالنسبة لابطال شحادة ، يمكن ان تكون بحثا دائبا وان كان بحثا يائسا عن الحقيقة ٠ وما الحقيقة غير البراءة والصبا والمثل الأعلى ٠



الفصـــل الخامس

مسرح جاك أوديبرتى

المبحث الأول : الحياة والفن :

جاك أوديبرتى فى مقدمة ذلك الجيل من كتاب المسرح الفرنسيين الذين لمعوا بعد الحرب العالمية الثانية · ولد فى الخامس والعشرين من مارس ١٨٩٩ وتوفى فى العاشر من يوليو ١٩٦٥ تاركا العديد من المؤلفات فى نواحى الأدب المختلفة من شعر ورواية ومسرحية ومقالة وسيناريو · وقد حصل فى عام ١٩٦٤ على « الجائزة الاهلية فى الآداب » ·

ولد اوديبرتى فى انتيب وهى من مدن الجنوب فى الريف الفرنسى · كان أبوه بناء ، لكن الابن آثر أن يبنى من الكلمات عمائر وقصورا ، ينقش حوائطها ويطليها بألوان الطبيعة وعواطف البشر · كان فى شبابه خجولا يؤثر العزلة وينصرف الى القراءة ·

فى الثلاثين من عمره جذبته باريس العاصمة الكبيرة بصخبها فاشتغل بالصحافة · جاب الاحياء الفقيرة ، وتسكع بين دور المحاكم والبوليس متسقطا مادة لصحيفته · كان يحب أن يضيع فى الشوارع ، ويندس بين جموع المارة ، ويسير تحت المطر ساعات وساعات · ولم يتخذ أوديبرتى لنفسه مسكنا ثابتا ، والف الاقامة بالفنادق · وانضم منذ عام ١٩٣٤ الى هيئة تحرير « المجلة الفرنسية الجديدة » وهى واحدة من أبرز المجلات الادبية فى فرنسا · وقد خالط الاوساط الادبية والفنية

الباريسية وصادق بول فاليرى (١٨٧١ ــ ١٩٤٥) وجان كوكتو (١٨٨٩ ــ ١٩٦٣) واندريه بريتون (١٨٩٦ ــ ١٩٦٦) ويعتبر اوديبرتى واحدا ممن علموا انفسهم بانفسهم · وقد استهواه التاريخ ، وراح يتأمل احداثه ويشيدها من جديد على نحو اكثر اقناعا لمزاجه الشعرى الفلسفى ، فقد كان يؤمن ، مع جوته ، بأن البشر الذين كانوا يحيون فى عصور سالفة يمكن ان يوجدوا بيننـــا اليوم ، وكل يوم ، وأن يختلطوا بحيـــاتنا ، ويندمجوا فيها والا كيف نفهم ادراكنا للتاريخ ومحاولتنا الاسترشاد به للحاضر وللمستقبل ايضا ؟

وفى عام ١٩٣٠ نشر اوديبرتى أول كتبه · كان ديوانا صغيرا من الشـعر بنـــاه على الازدواج القـــائم بين الخفى والملموس فى الحياة الانسانية · هذا الازدواج سيتردد فى أعماله اللاحقة كثيرا · وفى عام ١٩٣٥ نشرت له مؤسسة جاليمار ديوانـــا جـــديدا بعنوان « الجنس البشـــرى » وتوالت كتبه بعد ذلك · وفى مقدمة اعمـــاله الروائيـــة ، ابراكساس ١٩٣٨ واوروجاك ١٩٤١ وعودة المقدس ١٩٤٣ والمنتصـــر ١٩٤٧ وسيدميلان ١٩٥٠ والحدائق والانهار ١٩٥٤ والقبور لا تنغلـــق جيدا ١٩٦٣ وروايته الأخيرة يوم الأحد بانتظـــارى ١٩٦٥ · ولئن كان اوديبرتى قد تنقل فى براعة بين ضروب الادب ، الا ان ثمة وحدة تربط بين صفحاته كلها تتمثل فى الافكار ذاتها التى تؤرقه وتدفعه الى الكتابة : الروابط بين الانسان وذاته ، بين الانسان والانسانية ، ثم بين الانسان والوجود ·

نزح اوديبرتى من مدينته الصغيرة الى العاصمة الكبيرة · ولكن تعطشه الى المعرفة الواقعية واكتساب التجارب الحياتية انجرفا به عن طريق الجامعة الى طريق الصحافة · وقد عمل فيهـــا بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٤٠ ومضى يكتب عن الحوادث اليومية ، فعرف ما يخبئه الخبر المثير وراء قناعه البراق من بؤس وضعة وبشاعة · وفى هذا العالم البغيض الخانق ، عالم النفاق والقتل والاغتصاب والبغضاء الذى وصفه بالاخص فى روايتيه مـــارى ديبوا ١٩٥٢ والمناداة بقتل الاطفـــال ١٩٥٨ وضـــع اوديبرتى يده على المادة الانسانية الخام التى تناولهـــا فى العديد من اعماله الروائية والمسرحية ·

وقد اكسبته هذه الملامسة المباشرة بالواقع الخشـــن احســـاسا بالمتناقضات والمفارقات اللامعقولة التى تحفل بها العلاقات بين البشر ·

وقد فجر ما فى هذه العلاقات من ضراوة طبيعية ايضـــا لدى اوديبرتى انطباعا وحشيا جمع بين الفوضوية والتشبث بمنطق اكثر قوة ، يجاهد للوقوف فى وجه اعصار من الشر المكتسح ، وللارتفاع الى استيعاب وفهم ما ليس قابلا للاستيعاب والفهم أصلا · ومن ثم تومض فى أدب اوديبرتى نظرة مشرقة الى العالم الداكن المحيط به · ولهذا ايضا اتسمت أعماله بانها ليست أعمالا عقلانية بقدر ما هى أعمال هوجائية تاثيرية ·

ولكن أين يقف اوديبرتى نفسه من هذا العالم الشرس ؟ انه يمضى بغير كلمات مباشرة متعاطفا مع المهانين والمهزومين · أنه مع الودعاء ذوى الاعماق الصافية مثل البحيرة ، والسحابة ، وأغنية المطر · ومن هنا تفسر النزعة الغنائية فى اعماله المسرحية ولكن هذه الغنائية أيضا ما تلبث ان تقطر مرارة واسى ، وتتنمر ازاء مشـــاهد البؤس والظلم والعذاب فتتحول الى نبرة من الادانة والسخرية ، وتصبح النزعة الى الخلاص والسعى الى الطهارة أكثر الحاحا وصعوبة معا · وفى خضم الصراع الشرس والابدى بين الخير والشر ، بين الجسـد والروح بين القوة والحكمة ، بين الطهر والدنس ، بين البداوة والطقوس الاجتماعية، يصبح الجنس موضوعا غنيا بالدلالات والرموز فى مسرح اوديبرتى ، فهو فى الوقت ذاته الضراوة والاشمئزاز ، هو المطلـــب المشـــروع ، والخدعة ، والقلق والخوف ، والشرك المنصوب ، وقطعة السـكر التى تجذب اليها صفوف النمل وعليها يحط أسراب الذباب ، واقـدم اللعب الاجتماعية التى يحيك حولها الامراء والصعاليك ، على السواء خيوط مؤامراتهم وآمال حياتهم ·

فى انتيب المدينة الصغيرة التى تنتج حقولها البرتقـــال والزيتون وازهار العطر ، عند سفح جبال الالـب وعلى شـــاطىء البحر الابيض المتوسط ، عاش اوديبرتى طفولته وصباه ، ومن هناك حمل الى كتاباته الكثير من الانطباعات التى تأصلت فى أعمـــاقه وصـــبغت قصـــائده ومسرحياته · وقد ظلت « انتيب » عالقة بخيال اوديبرتى على الدوام ، حتى انه يقول بعد أن غادرها بوقت بعيد : اننى لم اغادر « انتيب » قط · اننى ظللت ولازلت الموظف الصغير بمكاتب الادارة « بانتيب » ·

تربى اوديبرتى فى أسرة فقيرة من عامة الشعب انفقت على دراسته بصعوبة حتى نال البكالوريا ، وعمل محضرا فى احدى المحاكم · واذا كان قد تعلم اللاتينية والالمانية فى المدرسة فقد رضع منذ طفولته لغة أهل انتيب ، لقنها اياه على الاخص جده لامه التى كانت امراة هادئة حنون

على خلاف ابيه الذى اتصف بالعنف والقسوة • وربما كان هذا التضاد بين طبع الابوين عاملا من العوامل التى اذكت فى أعماق الصبى الخجول الحساس فكرة التلاحم والتضاد بين الخير والشـــر على أرضـــية من الحكايات الشعبية الزاخرة بالامراء والفرسان والملـوك والســـاحرات والسفلة الرعاع وقطاع الطرق والجبليين والرعاة والجزارين والشعراء والحواة والكرادلة والنساء ونهازى الفـــرص والطغـــاة • فنرى فى مسرحياته العديد من الشخصيات المماثلة . وهكذا خلقت قريحة اوديبرتى الشاعرية من ذكريات طفولته واحلام صباه عالما قريب الشـــبه بعالم الحكايات الشعبية ، فاسماء الشخصـــيات والمدن ، وكذلك التواريـــخ والعصور منبتة الصلة بالواقع وان أوحت بأنها مستقاه من بطون كتب التاريخ والملاحم • بل ان قريحة اوديبرتى قد خلقت فى مواضع كثيرة من مســـرحياته لغـــة تكـــاد تقترب من لغات أخـــرى كالاســـبانية والايطالية والبولندية واللاتينية القديمة ، ولكنها فى النهاية لغة من ابتكار اوديبرتى نفسه يجريها على لسان شخصياته وفى أغلب الاحيان كأغان أتت بها هذه الشخصيات من بلادها واوطانها • وكما أن هذه البـــلاد والاوطان من نبت خيال اوديبرتى فان تلك اللغة من ابتداعه ايضـــا • وكثيرا ما تكون مقصودة لقدراتها الصوتية أو الايحائية •

على ان هذا العالم من حكايات الطفولة والصـــبا يكتمل له نضجه عندما ينفخ فيه اوديبرتى وعيا بمعاناة الانسان ومشكلات وجوده ، فهى ليست حكايات لذاتها بل هى مجرد اطار يجمع فيه اشخاصا فى مواقف تفجر الوضـــــع الانســـــانى فى كثير من أبعاده • وهو يقتـــرب فى ذلك الى حد كبير من مـــوريس ميترلينك الشـــاعر البلجيكـــى والكاتـــب المســـرحى الرمـــزى (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) ان النـــاس عندمـــا تـــدلف الى المسرح فلكى يروا اناسا مثلهم،ولهذا فان اوديبرتى يتقدم الى المتفرجين بمسرحياته وهو يكاد يقول لهم ان اولئك الذين ورد ذكرهم فى الحكايات هم اناس مثلكم ، هؤلاء الذين يؤدون أمامكم حركات الحب والعنف أداء أفلاطونيا هم انتم مهما تغيرت الاسماء والازمان والاماكن • وماذا تعنى الاسماء والازمان والاماكن طالما أن المشكلة المطروحة هى مشكلة ازلية ، كل ما هنالك فاننا نبحث لها عن اجابة جديدة • فكل هذه الملابس التاريخية والشعور المستعارة والايماءات والحركات ليست سوى مكياج يجدر الا يخفى عنكم انفسكم • وربما كانت هذه الاجابة الجديدة فى النهاية أقدم الاجابات التى عرفها الانسان على الاطلاق • فان المشكلة الاســـاسية المطروحة على المتفرجين هى مشكلة الوجود الانسانى نفسه •

وعندما يحدثنا أوديبرتى عن تجربته فى الخلق المسرحى يشير الى قدر من اللاشعورية والتلقائية فى التقاط أفكاره الاساسية والسير بها حتى نقطة النهاية ، فقد نبتت فى ذهنه مسرحيته « النملـة فى الجســد » من التقائه فى زيارة لاحدى الاسر بطفل اتصف بضخامة لاتتفق وسنه · كما نبتت مسرحيته الاولى « كوات ــ كوات » فى عيادة لطبيبة اسنان · فقد وجد نفسه فى غرفة مكسوة جدرانها بخشب املس ، بعث فيه الاحساس بأنه فى قمرة قبطان تسير مركبه الى المكسيك · فقد مضت الطبيبة تحكى له عن « عم » لها رحل الى تلك البلاد ·

لقاء بالمصادفة ، حكاية عابرة ، سطر فى كتاب ، مكان غير مقصود ، فقرة من أقوال الآخرين · وتقفز الى الذهن امكانية كتابة مســرحية · ويذكرنا اوديبرتى هنا بمعاصره ارتور أداموف (١٩٠٨ ــ ١٩٧٠) الذى كتب يقول عن أولى مسرحياته انه شاهد فى الطريق ضريرا يستجدى · ثم اقبلت فتاتان فى ميعة الصبا مسرعتين واصطدمتا به · وفى هذه اللحظة كانت الفتاتان تغنيان أغنية شعبية تقول « اغمضــت عينى فبدا الوجود رائعا » صاح أداموف وهو يعاين هذا المشهد « هذا هو المســرح ! واذا ربطنا كلام اوديبرتى عن المصدر التلقائى واللاواعى لمســرحياته الاولى بعلاقته الوثيقة باندريه بريتون والسيرياليين · فهل يمكننا أن نخلص من ذلك الى وجود تأثرات سيريالية فى كتاباته المسرحية ؟

لا يمكن الا يكون للعقل الباطن دور فى أعمال كاتب خلاق فهناك ــ على حد قول اندريه بريتون ــ صور وكلمات يصـعدها هذا الصــندوق السحرى الى العقل الواعى ، وبخاصة اذا كان هذا الكاتب شاعرا مثل اوديبرتى ، مارس التجربة الشعرية سنوات طوال ، وصدرت له دواوين عديدة منها « الامبراطورية ودير الصمت » ١٩٣٠ و « الجنس البشرى » ١٩٣٧» أطنان من البذور» ١٩٤١ و «تحيا القيثارة» ١٩٤٦ و «الأسوار» ١٩٥٣ و « ملاك فى الاحشاء » ١٩٦٤ بل وحصل عام ١٩٣٥ على « جائزة مالارميه » فى الشعر ·

وليس من الصعب ان نتبين أن اوديبرتى قد تأثر بالسيريالية وعلى الأخص بريمون روسيل (راجع بول سورير ــ المسرح الفرنسى المعاصر ــ طبعة باريس عام ١٩٦٤ ص ٤٣١) وتقفز شخوص اوديبرتى فجأة الى السحب والنجوم · انها مثل تلك الحيوانات التى نقرأ عنها فى الخرافات والتى تبدو على غير ما هى عليه ، مثل الذئب الذى يبكى · وتتتابع صور

اوديبرتى تتابعا قد يغيب على يقظة القارىء أو المتفرج ، لكن انسيابية الصور لا تتوقف على أى حال · ويفتح المؤلف امام شخوصه آفاقا جديدة بتحولاتها الغريبة · وعالمه يتصارع « فى الواقع » ليؤكد « اللاواقع » الذى هو حقيقة المسرح فى نظره · ولايلتزم أوديبرتى بأية قاعدة ، ولايعترف الا بالتلاعب الدائب للمخيلة الخلاقة · وكثيرا ما نشعر بأن اوديبرتى يلجأ الى طريقة « الكتابة التلقائية » وذلك بسبب السيولة الكبيرة للافكار والعبارات والرؤى · وتختلط فى مسرحياته الفانتازيا المتحررة بالدراما الكابوسية ، وتختبىء تحت المظهر المضحك العابث النوايا الفلسفية · ويصور اوديبرتى عالما يواجه فيه النقاء بالسادية والمثالية بالتدميرية ، والحقيقة بالأكذوبة · والمخلوق الانسانى ممزق بين هذه الطلاسم الغامضة التى ترمز فيها للخير الجبال والغابات والسحب ، ويرمز فيها للشر الجسد الانسانى بشهواته ونقائصه ·

عندما كتب أوديبرتى مسرحيته الباكرة كوات ـ كوات ١٩٤٦ لم يكن يضع فى اعتباره ان يكتب عملا للمسرح · كل ما هنالك انه كتب نصا أدبيا يجرى فيه حوار بين شخصيات · ولكن احدى معارفه من المشتغلات بالمسرح فاجأته ذات يوم بقولها « سأخرج مسرحيتك » · انها عمل فيه صلاحيات للتمثيل · وهذا ماحدث أيضا بالنسبة ليوجين يونيسكو فى مسرحيته الاولى المغنية الصلعاء ١٩٥٠ مع فارق هام بطبيعة الحال فى استخدام كل من اوديبرتى ويونيسكو للغة واذا كان يونيسكو من انصار ماعرف (باللامسرح) فقد كان اوديبرتى من كتاب ما يمكن ان يسمى « بالمسرح الشعرى » ومن زملائه فى هذا المقام هنرى بيشيت وجورج شحادة ·

وهكذا دخل اوديبرتى ـ كما دخل يونيسكو ـ عالم المسرح عبر نص لم يكتب أصلا للمسرح · على أن اوديبرتى بعد أن قدمت اعماله على المسرح ، ومنها ماقدمته فرقة الكوميدى فرانسيز ذاتها ، عرف ما هو مطلوب منه · وما ينبغى عمله · ولم يكن ما هو مطلوب منه وما ينبغى عمله فى هذا المضمار سوى أن يولى بصيرة أكثر وعيا ماكان يلتزمه تلقائيا منذ أول الأمر ·

مال اوديبرتى فى قراءاته الى اولئك الكتاب الملحميين من أصحاب الرؤى العريضة والمتأججة وبالاخص مال الى فيكتور هوجو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥) الذى يلقبه باستاذه الأكبر · ولم يمل اوديبرتى الى أولئك الكتاب المرهفين من أمثال الفريد دى موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) وجيوم ابولنير

(۱۸۸۰ ـ ۱۹۱۸) ومن هنا يمكن ان تفسر الجزالة الخطابية التى ينجرف اليها أدب أوديبرتى فى بعض الاحيان ·

كما يقول لنا اوديبرتى فى الموهبة ۱۹٤۷ ـ وهى رواية يحكى فيها ذكرياته ـ انه حسد من الكتاب من كان لديه القدرة على بناء النظريات وتشييد الفلسفات من أمثال ارسطو وفريدريك نيتشه وجان بولسارترجان بولهان وسان توما واندريه مالرو وجورج باتاى · ويعترف اوديبرتى انه لم يؤت مثل هذه القدرة ويعزو الى ذلك تلك الهوجائية التى تطبع أعماله ، فتبدو مثل حمم من الكلمات والافكار يقذف بها بركان ثائـــر · على أن كتابات أوديبرتى قد اتصفت ـ والحق يقال ـ بنوع من « المنطق الحدسى » لايقل فعالية عن منطق غيره من بناة الفلسفات الوطيدة وربما كان يعزى ذلك الى ان اوديبرتى لم يقدر له الاستقرار فى غرفة مكتب مثـل الكتاب الذين بلغوا الشهرة والنجاح · ومضى يكتب على أرصفة المقاهـى وفى غرف الفنادق وكان ـ مثل جان جاك روسو (۱۷۱۲ ـ ۱۷۷۸) وبليـز سيندراريس (۱۸۸۷ـ۱۹٦۱) استاذ نفسه علمها الدروس المستقاة من الحياة الشعبية التى عرفها وعاشها منذ نعومة أظفاره · وظل ذهنه عالقا بالشعب الضارى الخشن فى الحقول والجبال والمدن · ويعوض كل قصور منطقى عند اوديبرتى خيال خصب ، وحس عميق بتفاصيل الاشياء ولغة تأثيرية موحية ·

المبحث الثانى : نظرة عن قرب الى مسرحيات أوديبرتى

كانت حياة جاك أوديبرتى حياة مكرسة كلها للادب والفن · ولئن ساهم النجاح الساحق الذى حققته « الشر يستطير » والمناقشات التى أثارها تقديم « النملة فى الجسد » على مسرح الكوميدى فرانسيز ، أعرق المسارح الفرنسية ، فى اذكاء الشهرة التى بلغها أوديبرتى الا أن الطريق الذى سلكه فى مضمار الفن المسرحى يرجع الى أبعد من ذلك بكثير ·

فى عام ۱۹٤٥ نشر أوديبرتى نصه الحوارى ـ كوات ـ كوات دون أن يتصوره عملا للمسرح · وكوات ـ كوات مسرحية تهريجية تنطوى على بذرة فلسفية · · انها تحكى عن جيولوجى شاب اسمه أميديه يسافر على ظهر سفينته الى المكسيك مكلفا بالبحث والتنقيب عن كنز مخبوء فى أرض تلك البلاد · يشتبه فى أمره ويؤخذ على انه عميل سرى للحكومة الفرنسية · وعلى ظهر

السفينة يلتقى بكلاريس ابنة القبطان ، وصديقة طفولته ، التى تسافر على ظهر السفينة خلسة ٠٠ فتتوطد بينهما أواصر الحب ٠ يضبطهما القبطان فيطلب أميديه يدها منه عبثا ، فلا شىء بقادر ان يثنى اباها عن رفضه ، ذلك ان النظام على ظهر السفينة يقضى بانزال عقوبة الاعدام على العملاء السريين الذين يغازلون النساء ٠ وفى عشية اليوم المحدد لتنفيذ العقوبة ، يحاول أميديه الهرب من حارسه ٠ وبينما تجرى ترتيبات التنفيذ على ظهر السفينة ، تتسلل الى الغرفة ميكسيكية شابة فى غلالة رقيقة وتشرع فى اغراء أميديه كى تحصل منه على السر الذى يمكنها من الاستحواذ على الكنز لقاء منحه حجرا سحريا ذا صلاحيات خارقة ٠ وفى هذه اللحظةيصل القبطـــان الذى يدخل معه فى حوار طويل وفجأة تبـــزغ جارة أميديه مدام باتريلان التى تعمل فى تجارة المشروبات الروحية ، وتعلن انها هى العميل السرى للحكومة الفرنسية وان اميديه ليس الا مخلب قـط ومجرد واجهة ٠ يريد القبطان أن يطلق سراح اميديه ولكنه يرفض هذه المنحة ٠ الآن وقد بلغ الى لحظة التضحية بحياته ، سيكون من الحطة فى نظرنفسه الا يموت ٠ ويمضى خارجا ليلقى بنفسه أمام البنادق ، وفى حركته هذه يصفق الباب وراءه سهوا ، فينغلق ويحبس القبطان ومدام باتريلان فى الغرفة ٠ وازاء هذا التدخل من جانب القدر يعلن القبطان عجزه وعدم قدرته على المضى فى تحمل هذه السفينة ، وهذا النظام ، وهؤلاء المسافرين ٠

فى العام التالى اخرج جورج فيتالى الشر يستطير على مســـرح « لاهوشيت » الذى كان قد افتتح مؤخرا فى مكان دكان قديم لبيع الفاكهة٠ وفى حيز جد ضيق قدم فيتالى اعمالا طيبة ٠ وكما اثارت اعمـــال كتاب الطليعة المسرحية ثائرة كل من الناقدين التقليديين روبير كيمب وجان ــ جاك جوتيه أثارت مسرحية اوديبرتى ثائرتهما أيضا ٠ اما جان تارديو الذى يعد من طليعة كتاب المسرح الفرنسى فقد تحمس لاوديبرتى وكتـب يقول « من المتعذر أن يوصف الاحساس بالنضارة والتدفق والمفاجأة الذى تمنحه لغة اوديبرتى الطلية المتجددة وما تحققه من دفء فى خضم مسرحنا الجليدى » وكتب اندريه فرانك يقول : من يدرى لو لم تعد مســـرحيات اوديبرتى من روائع مسرح الشعراء ٠ كما كتب جاك ليمارشان : انها غزوة ملتهبة لارض جديدة عامرة بالثراء ٠

يروى أوديبرتى ذكرياته عن هذه المسرحية فيقول : كتبت الشـر يستطير فى جلسة واحدة استغرقت ساعتين أو ثلاث ساعات على ورق مربعات ، كما لو كانت هذه الفصول الثلاثة الصغيرة قد وجدت من قبل

وكانت بانتظارى فى مكان ما بالفضاء · تجرى القصة فى أوروبا القرن السابع عشر عندما لم تكن متاعب السفر والمواصلات تعوق الناس عن السفر كثيرا · فى هذه الحقبة ، مثلما هو الحال الآن ، كان الناس يدخلون المعارك ويتقاتلون ، وكانوا يتزوجون أيضا · كانت تعتقد زيجات ملكية تمليها السياسة فى أغلب الاحيان ·

فتاة شابة ، هى الاريكا ، أبوها وال يحكم دوقية كبيرة هى كورتيلاند فى طريقها الى الغرب كى تتزوج الملك فى احتفالات رسمية · ينصرف الذهن فورا الى مارى ليزينسكا التى استدعيت ، كما هو معروف ، من بولندا الى باريس كى تصير زوجة للويس الخامس عشر · ولكن لا يجدر ان نرى على أى حال فى الاريكا وفى « ملك الغرب » مارى ليزينسكا ولويس الخامس عشر ، فان أوجه المقارنة تنهار منذ أول وهلة ·

للسياسة قوانينها ، التى ليست هى قوانين الحب · واذ تبلغ الاريكا حدود مملكة الغرب تصطدم بمؤامرة محكمة وبشعة تدفعها الى التمرد على ولائها وبراءتها · ما عادت أمامنا الآن تلك الاميرة الخجول المرسلة للزواج من ملك لم تره قط · ومن هذه الناحية تذكرنا الاريكا بالملكة كاترين الروسية ·

لقد فعلوا بها شرا · حسنا ! ستركب بدورها مركب الشر · على الاقل من الآن فصاعدا ، لأنها عرفت ان قانون هذا العالم قانون قاس وعر · ستتخلى عن احلامها كصبية لتتأقلم وهذا القانون · وليس ذلك لأن الشر متأصل فيها · أصبحت الاريكا تعتقد ان الافراط فى الضعف والمثالية والحياء ليس من شأنه الا الزيادة من متاعب العالم ·

ثم قدم جورج فيتالى على مسرح « لاهوشيت » عام ١٩٤٨ مسرحية العيد الاسود وقد استقى اوديبرتى موضوعها من حكاية وحش كان يهاجم النساء والاطفال · ويتخذ اوديبرتى من هذه الحكاية تكئة لينمى فكرة عزلة الكائن الانسانى ·

ومع ذلك ــ يقول اوديبرتى ــ فاننى لا أومن بالشر المطلق · فلو بسط الشر ظله على كل شىء ، فلن يكون للشر وجود · اذ ان الشر سوف يأكل الشر · ان الشر ينحدر من الخير · كما ينحدر الرجل من المرأة ، وكما ينحدر الاسود من الابيض · ان عالما لن يكون فيه سوى الحب لن يدع مكانا للحب ابدا ·

فى أول يونية ١٩٥٠ قدم جورج فيتالى على مسرح « لاهوشيت » مسرحية اوديبرتى جان دارك وما من شخصية تاريخية أكثر ملاءمة من جان دارك لتجسيم الازدواج بين رقة المرأة وصلابة المحارب • وبغية ابراز التضاد بين هاتين الصفتين فان اوديبرتى يعمد الى تثنية شخصية جان دارك • فهناك جانيت القروية الودود الرقيقة المرتبطة بالبيت المطيعة لابيها ، وهناك جانين ، التى تجرى يمينا ويسارا مثل صبى جموح ، تثير الغضب فى صدر ابيها ، وتجلب الدموع الى عينى أمها • «احترسى يا جان ، الدماء عالقة بحذائك » • لن تكون جانين بل جانيت هى التى ستموت حرقا ، وتنطبق عليها الاسطورة التاريخية ، على انه من بين النيران التى تلتهم جسدها تخطو جانين شامخة فى سترة زرقاء وحذاء من حديد ممسكة فى يدها بسيفها فتتراجع الجموع أمام خطواتها الراسخة لقد خرجت من بوتقة النار أكثر مضاء وقوة لتغفر لكل من اوقعوا بها الاذى واهانوها ولتعزز فى القلوب معنى يؤكده مسرح اوديبرتى وهو أنه من الضعف تولد قوة • ولا بد من الفناء ليتحقق الخلود • على ان جانين ما تلبث ان تذوى وتموت بدورها • هذا قانون الطبيعة • لتلحق باختها جانيت وتلتحم بها فى الابدية •

لا تبلغ الروح سكينتها الا بعد استنفاد الشر • وقد تجلى ذلك على نحو اوضح فى مسرحية اوديبرتى طبيعيو بورديليه • وتحكى المسرحية عن جى لو تلميذ الفيلسوف جونفالونى الذى يعتبر ان تحطيم الشر لا يكون الا باجتثاث جذوره ، أى بابادة كل فتاة • يقدم جى لو للمحاكمة متهما بقتل كلوتيلد التى وجدت مخنوقة فى غرفته بالفندق • وقد اختفى الوشاح الذى خنقت به من مكان الجريمة • وبعد مرافعة قوية يبرأ جان لو لعدم كفاية الادلة ، فقد تكون المتوفاة قد عمدت الى الانتحار • يغرى الشحوب المرتسم على وجه القاتل الشاب – يغرى النساء به ، فيحمن حوله ، ويتمكن بعضهن من التسلل اليه : ماريالين ابنة صاحبة البيت الذى يقيم فيه ، وجابريل صاحبة البيت نفسها ، ودوروثى الخادمة ، وامرأة مغامرة ذات عباءة زرقاء فى حوزتها الوشاح الذى حدثت به الوفاة • وتحت ضغط تعذيب النساء له ومطاردة الندم لضميره ، ينتهى الأمر بأن يشنق جى لو نفسه بذات الوشاح • وعندما يدخل استاذه يقتل البريئة ماريالين فى لحظة هياج انتقامى وجنونى ، يقتل ماريالين مصدر كل من الشقاء والسعادة للرجل •

قدم جان لى بولين عام ١٩٥٦ مسرحية اوديبرتى لاهيبروت

أو الصقر الصغير فى المهرجان الرابع « لليالى بورجون » ثم فى باريس على مسرح « الفيوكولومبيه » عام ١٩٥٨ ٠

وعلى الرغم مما لقيته هذه المسرحية من سخرية الناقد جان جاك جوتيه واعراض زميله روبير كيمب (١٨٨٥ ـ ١٩٥٠) ، فقد حظيت بتقدير سائر النقاد وفى مقدمتهم هنرى مانيان الذى كتب يمتدح « هذه القصيدة الزاخرة ، بشتى المعانى والاحاسيس ، التى لا تلبث ان تأسرك بطلاوة ما تجود به قريحة اوديبرتى التى لا تجارى ٠ » كما تحمس لها تيرى مولينيه الذى وصفها بانها عمل غريب وقـــوى ، كفل له النجاح بفضل الحس المسرحى المرهف لاوديبرتى الذى يعطى ثقلا وحياة حتى لاصغر الشخصيات وأضألها وبما يبنيه من مواقف ، وايضا بفضل لغتـه المتفتحة الثرية بالصور الباهرة ٠

أما مسرحية الفارس الوحيد فتجلب الى مســـرح اوديبرتى نبرة جديدة بتداخل الامكنة والازمنة ٠ كما نجد الشخصية الواحدة تتحول الى عدة شخصيات مختلفة ، فأم ميرتوس تصبح الامبراطورة ، كمـــا تصبح المرأة العجوز بعد ذلك ٠

ميرتوس فارس مقدام ، وزير نساء ، ومتحدث لبق معسول الكلام ، يضع العالم كله فى جيبه ، بما فى ذلك الامبراطور والامبراطورة « زوى » التى تعرض عليه الامبراطورية كلها ٠

لكن بطلنا ميرتوس يريد ان يمضى الى الشـــرق كى يزور القبر المقدس ٠ فنجده فى اورشليم ٠ حيث يضحى الحظ السعيد حليفا لــــه ، فينال رضاء الخليفة ويجد عنده الحظـوة فيمنحه ثراء وجاها ومتعـــة وعزة ٠

ولكن فى أورشليم أيضا يكون القدر بالمرصاد لميرتوس ٠ فيلتقى برجل توج رأسه باكليل من الشوك ، وينطق باقوال مدهشة ، وقد القت الشرطة القبض عليه ٠ تنتاب ميرتوس الحيرة أيمكن أن يكون هذا الشريد الذى يساق الى التعذيب والهلاك هو المسيح ؟ ولا يقوى على مغالبة الرغبة الدفينة فى أن يأخذ محله على آلة التعذيب حتى الموت ٠

ولكن هل كان ميرتوس طوال الوقت يحلم ؟ عندما يدخل رفاقـــه الجنود أورشليم ويلتقى بهم يقفز فرحا ، فها هو قد أصبح من جديـد مجرد جندى متواضع وسعيد بين رفاقه !

قدمت المسرحية عام ١٩٦٤ فرقة « الكوثرن » فى مدينة ليون بقيادة مارسيل مارشال ·

واذا انتقلنا مع اوديبرتى الى عالم الفانتازيا ، فاننا نجد مسرحيته «لى والو» وهى عمل خفيف الروح كتب باللغة الدارجة وتدور فيها صفقات وعمليات مبادلة بين رجال بوليس وعصابات لصوص ، فى زنزانة تحت الأرض في مبنى وزارة الداخلية · فمثلا المحافظ ميلادور يعقد صفقة مع جلنجلين اللص العتيد واحد المحبوسين ليحضر له لوحة مسروقة ، فيشترط عليه جلنجلين أن يعطيه لقاء ذلك سكرتيرته ماجدة ·

اما التانيما فهى أكثر مسرحيات اوديبرتى كلاسيكية · انها من قبيل ما كتبه راسين وجيرودو · وفى هذه المناظرة بين الشاعر والمحارب نرى اوديبرتى يطلق العنان فى الكلام لقلبه · اليونورا النبيلة اخت الدوق فيرارا مغرمة فى الوقت ذاته بالقائد سالفاتيكو الذى تقدر فيه شجاعته · وبالشاعر توروكواتو الذى تحب فيه خياله وهما الاثنان يعشقانها ايضا · تتعرض المدينة لهجوم الاعداء · وقد تنبأت لوكريسيا بورجيا جدة اليونورا بانه لو امسك سالفاتيكو بالسيف فانه سيموت · وقد استحلفته الفتاة الا يلمس سيفه لكنها ازاء الخطر الذى يتهدد المدينة تحله من قسمه ، فيتولى قيادة الفرق المدافعة عن المدينة ويخلع عنه ثوب المسالمين · فيموت فورا فى المعركة ، فيرثيه الجميع ويتغنون بفضائله بصوت صديقه الشاعر · وتقسم اليونورا بان تبقى وفية لعهده ·

أما مضيفة النزلاء فهى مسرحية مستقاة من معاناة كل يوم بين غرف الفنادق التى مضى اوديبرتى يتنقل بينها دون استقرار ·

وقد قدمت مضيفة النزلاء عام ١٩٦٠ على مسرح الاوفر من اخراج ب · فالد ·

فى عام ١٩٥٧ قدم فيتالى على مسرح « الاتينيه » صياغة جديدة لمسرحية شكسبير ترويض النمرة اعدها للمسرح الفرنسى جاك اوديبرتى ·

وقد كان اوديبرتى قد اقتبس ايضا من قبل بعض الاعمال المسرحية الايطالية · وقدمت بنجاح ·

اما الصابرون فهى مسرحية رمزية تذكرنا باساطير الشرق الأقصى ، تدور احداثها فى « مملكة الصابرين » ٠

فى عام ١٩٥٩ كتب اوديبرتى الدولاب القديم وهى كوميدية مرحة من فصل واحد عن موضوع مألوف « الزوج والزوجة والعشيق » ولكن هنا الزوج هو الذى جعل من العشيق عشيقا لزوجته بحسن نية ٠ ويكون المخرج زواج العشيق من ابنة عم الزوجة ٠٠ وتعود الحياة الى مجاريها بين الزوجين ٠

كما كتب اوديبرتى طفل جميل وهى بدورها مسرحية هزلية (فارس) تقترب من اعمال « الخيال العلمى » ٠ هذا الطفل الجميل الذى يرتدى ثيابا مزركشة يحط ذات يوم فى بيت زوجين حديثى الزواج ٠ ويطالب بمهد له وحظيرة لجياده السوبر ــ اليكترونية ٠ يريد الزوج ان يطـرد الطفل ٠٠ ثم ازاء تشدده بالبقاء يتجه الى استدعاء الشرطة ٠ ولكن الزوجة يلين قلبها للطفل وتقتنع بمطلبه ويقول لها قبل ان ينام :

« انى احملك بعيدا عن الجسد ، قصر التيه هذا ، الى عالم محدد ، من معدن ، باللمس لا يدرك تتضاءل فيه الشهوة ، ومع تضاؤلها تتضاءل الرهبة على المسطحات التى تخلو من العشب فى سعير الشمس العقلية »٠

وعندما قدمت النملة فى الجسد على مسرح « الكوميدى فرانسيز » عام ١٩٦٢ ثارت ثائرة النقاد المحافظين على اوديبرتى ٠٠ ووصف الأمر على صفحات الجرائد التى صدرت غداة ليلة الافتتاح بانه « منتهـى الفوضى » وبأنه « غول من الفوضى يفترس المسرح » ٠

ولقد كان عام ١٩٦٢ « عام اوديبرتى » حقا ، ففضلا عن تقديم النملة فى الجسد على مسرح « الكوميدى فرانسيز » قدمت فى ذلك العام أيضا تفاحة ، تفاحة ، تفاحة على مسرح « لابروير » و « البريجيتا » على مسرح « الاتينية » ٠

وقد كانت تفاحة ، تفاحة ، تفاحة التى اخرجها جـــورج فيتالى صياغة عصرية لاقدم الحكايات ، حكـــاية آدم وحـــواء ٠ على ان فى مسرحية اوديبرتى لا يطرد الزوجان من جنتهما لانهما قد ارتكبا الخطيئة ، بل من أجل ان يرتكباها ٠ فهما يفقدان جنتهما وهما يتطلعان الى حياة أكثر رفاهية ودعة من حياة الفقر التى يعيشانها ٠ ويتحرقان الى وضع

اليد على ما يعتقدان أنه من الاسرار العلمية التى تذلل صعاب المـــال، والضرائب والاقامة والمهنة والمستقبل ·

يعيش الزوجان دادو وفيفيت عيشة الفقر والضنك على ايرادهما من غرفة يؤجرانها الى زوزو وهو أحد الحواة يلعب دور الشيطان الذى يغرى دادو بوسائل سريعة وسهلة لكسب الكثير من المال · ويعرفه بابنة اخت له هى « تفاحة » (بوم) التى تزعم التمتع بقدرات خارقة للطبيعة تمكنها من تحويل الاشياء ، فمثلا تحيل الماء الى بترول · ينبهـر دادو باللعبة ويحاول ان ينتزع منها سرها · ولكن تفاحة تطالبه بأن يمعن فى مغازلتها وان يطارحها الهوى ، فيخون زوجته ·

وتترى المواقف المرحة والحوار الطلـــى حتى تنتهى المســـرحية بانفضاح سر هذه الالاعيب الشيطانية · وقد حقق اوديبرتى بهذه المسرحية نجاحا مرموقا بين جماهير المسرح ·

العصا والوشاح احدى مسرحيات اوديبرتى التى لم تقـــدم على خشبة المسرح · وقد تضمنها عام ١٩٦٢ الجزء الخـــامس من اعمال اوديبرتى المسرحية التى نشرتها دار النشر الفرنسية جاليمار ·

وتحكى عن مارشال فرنسى يدعى فوبان حقق للمكـــه العديد من الانتصارات العسكرية وشيد المئات من القلاع · يؤلف فى اخريات حياته كتابا عن « العشور الملكية » يعالج فيه موضوع الضرائب المفروضة على الشعب بعد ان استمع الى شكاوى الناس وعرف بلاياهم ومحنهم · ويعتبر هذا المؤلف هو وصيته الروحية · بينما يرتب أوراقه مع سكرتيره يأتى اليه رسول من الملك ، فيبتهج المارشال معتقدا أن الملك قد أرسل اليـــه تهانيه على ما بذل من جهده فى اعداد مؤلفه الا انه يتبين ان الرسول من رجال الشرطة بعث به الملك لمصادرة الكتاب ومنع تداوله ·

على فراش الموت يطلب فوبان من طبيبه ان يبلـــغ الملك رجاءه الأخير ، ان يخفف الضرائب المفروضة على كواهل الناس · يظن انه انما يهذى فى سكرة الموت · فتأخذ ابنته الاولى لنفسها عصا المارشالية وتأخذ الثانية وشاح الحاكم ، فى انتظار مجىء القس لاجراء المراسم المعهودة ·

الدكان المقفل مسرحية أخرى لاوديبرتى تضمنها الجزء الخامس من أعماله المسرحية الصادرة عن دار النشر جاليمار ولم يتح لها ان تقدم

بدورها على خشبة المسرح • وهى تحكى عن فتاة اسمها مادلين على غاية من الجمال والتدين حتى انها تختار كى تحمـــل البيرق فى مقدمة الموكب الذى سيمثل البلدة فى روما • ولكن ما يلبث خالها ان يكتشف انها على علاقة حب خفية مع أحد رجال العصابات فى مارسيليا يتصف بالقبح والدمامة • ومن أجل ان تنزل مادلين الى مستوى عشيقها تعمد الى تشويه جمالها عامدة • الا ان سعيها هذا ذهب هباء ، فقد تمكن رجل العصابات ماركو عن طريق عملية تجميل ان يصبح رجلا وسيما رائق الملامح ، فيختار هو لحمل البيرق والسفر الى روما • ولكن الجميـــع يشيعون أن كل هذا قد فعله ماركو بغية التوصل الى السطو على الفاتيكان ونهب كنوزه •

وكانت لابريجيتا المسرحية الثالثة لاوديبرتى التى قدمـــت عـــام ١٩٦٢ • ويقول عنها مؤلفها : ان ما كان يشغلنى على الدوام هو احتباس كل منا داخل اطار شخصيته • كما أرقنى أيضا استحالة العودة عودة فعالة الى الماضــى • وهذان الانشـــغالان هما اللذان طرقتهمـــا فى « لابريجيتا » •

نرى فى هذه المسرحية امرأة تلقى بنفسها على الدوام خارج اللحظة الحاضرة المعاشة ، تمضى تارة الى الماضى وتــارة أخرى تندفـــع الى المستقبل أيضا • واذا كانت تستعمل فى تنقلاتها هذه دراجة نارية من ذاك الصنف القديم المعروف بالــ « بريجيتا » فليس ذلك كى يجعل من هذه المسرحية عملا من أعمال الخيال العلمى ، بل للتدليل على ما للاشياء من أهمية فى حياتنا • فالبريجيتا قد سمحت بتطور حلم تلك المرأة ـ مثلما تسمح الاشياء المألوفة فى حياتنا بأن نتذكر انفسنا ، وما كنـا عليه ، بل وان نخمن ما سوف نكون عليه فى الغد أيضا •

ويرتبط الخيـط الأساسى فى هذه المسرحية بمســـرحية أوديبرتى مفعول جلابيون التى سبق ان قدمها جورج فيتالى عام ١٩٥٩ على مسرح « لابروير » • فهذه المسرحية تحكــى عن زوجين • طبيب ومســـاعدته يسترجعان ذات يوم من أيام الآحاد بكل قوة الفكر والجسد ذكريات يوم سابق من أيام آحاد العام الماضى ، وهو ذلك اليوم الذى قررا فيه الزواج وتترجم هذه الذكرى بفعل محسوس فعلا • وهكذا يتداخل يوما الأحد المذكوران ويتطابقان • وتعيش الزوجة بفاعلية ذلك اليوم الكبير من العام الماضى •

هذه هى الخطوط العريضة لعالم جاك اوديبرتى المســـرحى وقد ساعد الروائى الشاعر على دخول عالم المسرح ثراء صوره وحواره الطلى واحساسه بأن حتى اصغر الاحداث اليومية تبدو كما لو كانت مشـــهدا يؤدى على المسرح ، وتساؤله المأساوى عن معنى كل تلك الانشـغالات اليومية التى تفقدنا الحياة بينما نقبل عليها معتقدين انها تكسبنا الحياة . وقد كتب اوديبرتى كثيرا للمسرح ، كما رأينا . واذا كان اغلب ما كتبه عاديا الا أن بعضه ممتاز للغاية .

ويقول الناقد الين كليرفال فى مقالته « عن مسرح اوديبرتى » : قليلون هم الذين وصلوا ـ بعد بول كلوديل (١٨٦٨ ـ ١٩٥٥) ـ الى ما وصل اليه اوديبرتى من قوة غنائية وملحمية معا .. فهو يصف الشقاء والهول اللذين يتفجران تحت الشهوة والترف فى حياة البشر . ويختار لمسرحياته خلفية من عصور التاريخ الزاهية دون أن تكون أعمالا تاريخية، ويجعلنا نلمس ذلك الكدح الشاق والعجز المأساوى الذى يعانيه الوجود الانسانى ليجتاز دروبا اخرى غير دروب الاخفاق والالم .

المبحث الثالث : الأفكار الاساسية في مسرح أوديبرتى

ما هو مفتاح مسرح أوديبرتى ؟ انه تساؤل لا يهدأ حول « ماهيــة البشر » حول « طبيعة الشقاء والحب » وكيفية الفرار من لعنة « الوضع الإنسانى » الذى يمزقه تأرجح لا مناص منه بين « التشوق الروحى » و « شهوانية الجسد » ويبدو أوديبرتى موزعا على الدوام بين معاينــة « النزعة التدميرية الشاملة » و « مناشدة نبوية » توجه الي البشر بعدم الاستسلام الى اغراء الشر . ومن ثم تتأرجح شـــخوص اوديبرتى بين « الطهارة الاولى » و « اليأس من العودة اليها » وتتبوأ المرأة فى أعماله المسرحية مقاما عاليا مرده على الاخص توحدها بالطبيعة ، بقوى الرعب، بالمعرفة الحية ، بماء البحيرة ، وأشجار الغابة . ولهذا تأخذ المـــرأة أحيانا جانب الوحشية ضد الميل الذى لا يقاوم فى الرجل لملء السماوات بالاحلام والخيالات ، « بالإلهة الشفافة الجوفاء » ومع ذلك فهي بين الأرض والسماء الشفيع الوحيد الذى يجعل سعادة الرجل ممكنا الحصول عليها فى الحدود التى يتأتى لجسدها ان يوفق بين جانبى طبيعتها .

ولا يلقى ذلك « العود الابدى » الى التساؤل عن الجذور الاولى للشقاء والخطيئة الضوء على المكانة الرمزية التى تتبوؤهـــا المـــرأة فى مسرح اوديبرتى فحسب ، بل وعلى سورات العنف والضـــراوة التى

تتأرجح فى جنبات ذلك المسرح ، فيتحول الابطال من الاشفاق الى اللعنة، ومن الولاء الى الانكار والحنث بالعهود ، ففى مسرحية «الاوبرا المتكلمة» نجد « لوتفى » بعد ان اخفق فى حبه يقرر ان يسلب وينهب ويدنس الاديرة ويشعل الحرائق فى ارجاء البلاد · وبالمثل يقتل « فيليسين » فى مسرحية « العيد الاسود » صبية بعد أن يغتصبها ، وينسب هذه الجريمة الى وحش وهمى لا تلبث العقلية الشعبية ان تتقبل وجوده كحقيقة قائمة بما عرف عنها من ميل غريزى الى تجسيد نزعة الشر المتأصل فى النفس البشرية على صورة ملموسة · وهذا ما حدث أيضا فى مسرحية « الشر يستطير » فقد تحولت « الأميرة الاريكا » البريئة النقية ــ على المستوى الظاهرى ــ الى شخص شرير عندما صدمت فى براءتها من كل المحيطين بهــا ، واكتشفت انهم جميعا على ولاء لاولئك الذين تآمروا ضدها ، حتى مربيتها التى ارضعتها وربتها ، فقررت الاميرة ان تتحول الى مخلوق ضار ينشر الشر فى كل الارجاء مثل فيليسين ولوتفى عندما صــدما فى حبهمـا بدورهما · وها هى الاريكا تقول فى فقرات عديدة من الحوار « قبل كل شىء ، يجب ان يستشرى الشر · الشــر يستطير ·· وما أيســر ان يســتشرى ·· انها لمتعة · والجرم ·· الجرم هو الادعاء بوقفه ·· وقف الشر المستطير ·· لن ارتكب هذا الجرم ·· اننى لا ابحث عن السلطة لذاتها ، بل تصادف اننى كنت ابنة ملك ·· ولن يتسنى ان أحقق ما أريد بشكل لا ينسى الا اذا استحوذت على السلطة ، ولجأت الى القتل ان كان ذلك لازما ·· سيكون لنا مدافع ، وجمركيون ، وقساوسة · ســيسجد الاطفال أمام صورتى » ويعقب أبوها الملك سيليستينسيك على ذلك قائــلا « ابنتى الصغيرة · صغيرتى ·· عندما خطت خطواتها الاولى كنت أرتعد خلفها ، كانت تمضى من كرسى الى منضدة · كانت عيناى تساندانها ــ على ما أذكر ــ كما لو كانتا ذراعين ممدودتين · ثم بعد ذلك · عندمــا كانت تفرغ من تناول حسائها كانت تقلب الطبق وتمنحه قبلة · صغيرتى ·· كيف ·· كيف وصلت الى هذه الحال ·· صغيرتى » ·

ويمضى مسرح اوديبرتى فى التساؤل عن السر فى ذلك العنــف الذى يحكم العلاقات الانسانية ويعزو الى الجسد الدافع الى العنف ، والى الكراهية ، والى القتل أيضا · ومن هنا تبدو أهمية « الجنس » مرة أخرى فى مسرح اوديبرتى · فالجنس ــ على حد قول هنرى آمير فى مقالته « أوديبرتى دائما » ــ تعبير وحشى ومأساة انسانية لا راد لها لأنه يعرى الطبيعة المزدوجة للانسان · فالجنس فى الوقت ذاته مثير للفضائح وللفوضى والقلاقل ، الا انه ينطوى أيضا على اشارة خجول نادرة الى

نوع من الحنين ، من الاستشهاد ، من القربان وتقديم الفداء · وتطارد الرجال فى مسرح أوديبرتى صورة المرأة فيترددون عادة فى الشراسة ، كما تتحول المرأة من الوداعة الى الضراوة بدون صعوبة · وفى اغلب الاحيان تختلط فى الشخصية الواحدة كل تلك الحالات معا · وبعبارة موجزة : يبدو الحب فى مسرح اوديبرتى وعدا بالسعادة ومظهرا للخطيئة الأولى ·

ولئن كان اوديبرتى يخفى نقمته على الانحدار الدائب للوجود تحت قناع الدعابة فى كثير من الاحيان ، الا أنه لا يقبل ان يستسلم فى النهاية لمشهد الشقاء · ولا ينكص عن البحث عن علاج لعذابات البشر ، عن ترياق للاسى والعناء · وهو فى ختام كل مسرحياته يعرض درسا مؤقتا يشير الى الاتجاه الذى سار فيه فترة من الوقت ذهنه دائب التأمل · على ان تذبذب فكره يؤكد انه لم يجد اجابة تشفى غليله ·

كيف يلطف اذن من آلام الوضع الانسانى ؟ من الحلول الاولى التى عرضها أوديبرتى فى مقالة له بعنوان «خارج الحدود الانسانية»دعوةالىأن نتخلى فى حكمنا على الوجود عن النظرة الانسانية الضيقة ، وان نلقى على العالم نظرة شاملة فيها من الاستعلاء مايجعل كل الحقائق الانسانية — طالما انها نسبية — تنمحى من أمامنا فتخف حدة العواطف والأفكار ويمتص القصور من الوجود ، كما نجد « القبطان » فى مسرحية كوات — كوات وقد تعب من معاينة الشقاء الذى يستشرى ، يدعو الدمار ليبتلع سفينته التى ترمز الى النظام الانسانى · والحق ان اوديبرتى كان يحلم فى مرحلة من تطوره الفنى برؤيا تغسل العالم من الخطيئة فى طوفان يغمر الكون كله · وهذه الفكرة قريبة — فى رأيه من منطق «نبوءة الشقاء» كما بدت فى الدعوة الكلفينية القائلة بأن « تدمير العالم خير من التخلى عنتطهير هذه الأرض من العذاب » ·

ومن الحلول التى يعرضها اوديبرتى أيضا فى مسرحه مشاركة العدو فى قضيته ، والقضاء على الشر بالاعتراف بعلويته · وهذه هى الفكرة الاساسية فى « الشر يستطير » · ان الاريكا عبارة عن انتيجون جديدة تنحاز الى صف كريون ، فحتى انتصر على كريون يجب أن أصبح أكثر منه عتوا يجب الا أقرع القوة بالعقل أو العاطفة بل ان أقارع القوة بالقوة · ان أهدم الشر بالشر ذاته ، فلا يهزم الشرير الا من كان أشر منه · وفى عالم ليس ثمة اعتبار فيه الا للقوة فان الاميرة الاريكا الرقيقة الهشة التى كانت مكبلة بطيبة قلبها ونقاء سريرتها تقرر فى النهاية ان

تترك جانب الضعفاء وتنخرط فى صفوف الاقوياء العتاة · وطدت العزم على ان تستبدل الخشونة بالرقة وبذلك ترقى الأميرة الى مصاف أولئك الذين خانوها وسحقوا قلبها البرىء ، فربما أمكنها بذلك أن تنبت السعادة والعدل فى أرض الشقاء والجور ·

ان الفواصل اذن بين الشر والخير تزال بغية الوصول الى حل أفضل للوضع الانسانى · وهذه هى الفكرة التى بنى عليها أوديبرتى « العيد الاسود » التى تنتهى بالاقتران الرمزى بين فيلسين وأليس ، بين الجلاد والضحية · وهذه هى الفكرة الاساسية أيضا فى « الاوبرا المتكلمة » حيث يتزوج « البارون القاتل » الذى يجسد روح الشر من « لاهيبروت » الصورة المثلى للطهارة والبراءة · وكما ان الله قد نزل فى مخلوقاته ، فان شخصيات أوديبرتى يجب ان تجتاز الجسد والمادة والشر فى طريق الألم قبل الالتقاء بالسعادة ·

ان عالم اوديبرتى عالم يتأرجح بين الخير والشر · على ان الشر عنده ليس من صنع الشيطان بل هو نتيجة الانخداع الدائم فى الوضع الانسانى · انه عالم من المخلوقات التى يمزقها الحب واندفاعة ميتافيزيقية تمضى الى ماهو أبعد من الحب دون أن تلقى اشباعا · وقد كانت الفكرة الأساسية عند جيلدرود هى أن الانسان عاجز ازاء قوى الشر المسيطرة على مصيره ولهذا يعمد الى المهرب من الشر الميتافيزيقى بالقتل والاهلاك تنفيسا عن احساسه بالعجز ، فالانسان عنده اما قاتل أو مقتول أو وسيط للقاتل فى ارتكاب الجريمة · يقف اذن مسرح جيلدرود عند مأزق منطقى · ومادام انه لامفر من الشر الكبير فلا مانع من التنفيس عن العجز ازاء الشر الكبير بارتكاب شرور صغيرة · وهنا يقوم الوسيط بدور درامى فعال · وكل مايحدث عند جيلدرود هو تغيير فى المراكز ، تبادل للكراسى ، وفى النهاية من يسأم اللعبة يموت أما أوديبرتى فهو يخطو خطوة أكثر ايجابية · يرفض الاستسلام للشر الاكبر بالبحث عن سبيل لمواجهته · وهو فى هذا السبيل يقدم مسرحا يدور حول فكرة الشر المخيم على الوجود الانسانى ، ولكنه يجاهد لاعطاء حلول اكثر ايجابية وتفاؤلا من حلول جيلدرود وهو من هذه الزاوية يقدم القليل الذى يمكن ان يقدمه · وقد يبدو لذلك ساذجا بمعيار المغرقين فى التشاؤم ولكنه مسرح لايخلو من التفاؤل على أى حال · فعند أوديبرتى نداء بحل · وقد لا نتفق معه فيه الا أنه يرفض الاستسلام الذى نجده عند جيلدرود ، وعند صمويل بيكيت أيضا ·

واذا كان هذا هو حال الشر فى مسرح اوديبرتى فان الخير من ناحية أخرى يعبر عنه عادة بلغة الطبيعة · فأوديبرتى يعشق الغابات والاشجار والبحيرات وأهل القرى ، وكل ماهو جزء من الطبيعة أو بقى قريبا منها ، ولكن على المرء ـ ان عاجلا أو آجلا ـ أن يعترف بأنه منفصل عن عالمه الطبيعى ، وانه مبعد عن جنة عدن التى كان فيها ويقترب أوديبرتى فىهذا المقام كثيرا من كاتب المسرح السكندرى الأصل جورج شحادة ، فهو بدوره متيم بالطبيعة ، شغوف بها ·

وربما كان أوديبرتى يقول لنا اننا نموت لأننا لانفهم معنى الحياة · والعالم الذى نلقاه فى اعمال أوديبرتى عالم سحرى تجرى فيه تحولات مدهشة وغريبة ، وابتكارات مثيرة للرعب ممكنة الحدوث ـ عالم جد مختلف عن العالم الذى نسكنه عادة ، وعن العالم الذى نجده فى المسرح الذى يوصف بانه واقعى ، لأن أوديبرتى يؤمن بأن المسرح ليس هو الواقع · انه « عالم الاكاذيب المصرح بها » و « عالم الايهام المقبول » · وفى هذا العالم يقدم أوديبرتى حوارا مضيئا ومفعما بالخيال ، متقن التلوين ، وان كان لا يخلو من الاطناب الذى هو من مآخذ أوديبرتى الكبيرة ، ويفضى الى هدم التماسك فى كثير من أعماله ، وان كانت تبدو فيه قدرته كشاعر مجدد · ويبدو أوديبرتى فى عالمه خالقا لشخصيات على قدر كبير من الكمال (مثل مدام سيركيه فى مسرحية « مضيفة النزلاء » التى كتبها عام ١٩٥٤) ولكن هذه الشخصيات تفقد ثقلها الدرامى عندما يلجأ الى « الفانتازيا » لذاتها ، كما فى «طبيعيو بورديليه» حيث تتحول الشخوص فى هذه المسرحية الى جراد هربا من عذابات البشر ، ولكن دون أن يحكم هذا التحول أية ضرورة درامية ، على عكس ما نجده مثلا فى « الخرتيت » ليونيسكو ·

واذا كان الموضوع الرئيسى لاغلب أعمال أوديبرتى هو الصراع الازلى بين الخير والشر ، فان المؤلف يغزل أيضا حول هذا الموضوع خيوطا أخرى ، فهناك لا معقولية الوجود وهزلية الحياة · كما يعرف أوديبرتى أيضا كيف يغمس موضوعاته فى جو من الحلم والخرافة يصطبغ بالعديد من الالوان ، وتتردد فى جنباتها انغام متنوعة · ويعتمد كثيرا على الحكايات الشعبية · وعلى سبيل المثال ، فان مسرحيته الامبلور ، وهذه الكلمة تحريف لكلمة « الامبراطور » ، تحكى عن نزلاء فندق صغير ينتظرون امبراطورا لا يأتى ·· أو ربما اتى ولم ينتبهوا لمروره ·

واذا راعينا أن هذه المسرحية قد كتبت ونالت جائزة « المسرحية الاولى » عام ١٩٣٧ فاننا نتبين مبلغ طليعية هذه المسرحية التى تحكى عن « فكرة الانتظار » التى بنيت عليها واحدة من أشهر مسرحيات « مدرسة العبث » أو اللامعقول فيما بعد ، وهى مسرحية « فى انتظار جودو » التى كتبها صموبل بيكيت عام ١٩٤٨ وقدمت عام ١٩٥١ ففى المسرحيتين يبرز على الأخص جو الانتظار الكابوسى القلق · وان اختلفت المسرحيتان الواحدة عن الأخرى ففى طريقة المعالجة ، ونوعية الحوار والشخصيات ·· ولكن الشبه لازال كبيرا بين جوهر العملين ·

وتقوم مسرحية أوديبرتى نساء الثور على حكـــاية من حكايات جنوب فرنسا ايضا · وترتكن الى عالمين متضادين : عالم الواقع الفظ وعالم الحلم الطليق ·· تعتمد هذه المسرحية ذات الفصل الواحد على حوار جذاب بين جزار أرمل عرف باسم « الثور » لضخامة جثته وحدة طبعه ، وبين ابنة الشاعر الرقيق مرهف الحواس · يطلب الأب من ابنـــه ان يتزوج ويستقر · فيرفض مفضلا أن يهيم بين ربوع الجبل · حيث يلتقى بجنية تجلب اليه هدايا جميلة ، زهرا ، ساعة ، دبوسا للزينة · ولا يلبث ان يكتشف الأب ان هذه الهدايا ذاتها هى التى ســـبق له ان اهداها هو الى عشيقاته اللاتى اصبحن عشيقات للابن أيضـــا · تتملك « الثور » سورة عارمة من الغضب ويعتزم ان يقتل الابن ، ولكنه يعود فيفكر فى الأمر : يبدأ الابن بحضن أمه وينتهى فى احضان عشيقاته · أليس الأمر هكذا دائما ؟ ويقرر « الثور » أن يتخلى عن كل شىء لابنه ، منسحبا الى كوخ صغير فى الغابة ليستقبل هناك آخر الحسناوات ، حسناء الموت ، ناهشة الجسد ·

ولما كان الشر يعشش فى الكيان الانسانى ، فان مشاهد العنف تكثر فى مسرحيات أوديبرتى فنراها بوضوح فى « لاهيبروت » حيث يعمل قطاع الطريق القتل والتعذيب فى اديرة الرهبـــان وفى « الشـــر يســـتطير » و « العيد الاسود » حيث تتلذذ الجموع من مطاردة الفريسة والتنكيل بها ، وفى « الفارس الوحيد » و « التانيما » على ان أوديبرتى ما يلبث أن يندد بكل وسائل العنف وأشكال القهر ، بحيث يمكن ان نقول مع ميشيل جيرو بأن مسرح أوديبرتى انما هو « مهرجان للقوة الحمقاء » تعرض فيه على ممر عصور شتى صور الكذب والقسوة والحقد والتدمير · ويزيد التهكم الأسود المصبوب على كل هذه الحماقات الضارية من تأجج الحمية فى نصوص أوديبرتى المسرحية ·

ولهذه النزعة انعكاسها على اللغة · فمن المعروف ان المســـرح الحديث ، مسرح يونيسكو وبيكيت وفوتيه ، يتميز بارتياب جذرى ازاء اللغة فان اكذوبة اللغة عندهم جميعا تعبير عن أكذوبة الوجود · ولكن بينما نجد ان هذا الارتياب يفضى لدى هؤلاء الكتاب الى محاولات للتخلى عن اللغة والاقلال من استعمالها ــ حتى يصل الأمر عند بيكيت مثلا الى كتابـــة « مســـرحيات صـــامتة » تقوم على « البانتوميم » ــ فاننـــا نجد الأمر يختلف عند أوديبرتى (الذى يمكن ان نعتبره ، مع الناقد دومينيك فيرنانديز ، واحدا من رواد « مسرح الطليعة » الفرنســـى) فهو عندما يريد أن يعبر عما فى الوجود من عبث يضخم اللغة · ينفخ فيها الى حد احداث انفجار من فرط البهارج الصوتية،ولكن ثمة قوة وضاءة تنبثق أيضا من مسرح اوديبرتى : انها الرغبة الجياشة فى التوصل الى حب عارم شامل ، دون خديعة أو زيف ، الى حلم بالاتحاد مع الطبيعة ، الى سلام يتعدى حدود وضعنا الانسانى التعس · ومن هذه الـــزاوية لا يجدر اعتبار أوديبرتى كاتبا متشائما ، بل هو كاتب قلق يرى جحافل الظلام فى أعماقه ومن حوله ولكنه يبحث بحثا مضنيا لا يهدأ وبشجاعة أيضـا عن مخرج · انه لا يستسلم بل يمضى فى طرح الاسئلة والادلاء باجابات عليها · انه يسعى الى فهم تراكيب العنف والقسوة ويقول لنا ــ كما فى « الشر يستطير » و « الصقر الصغير » و « العيد الأسود » ــ انهما غالبا ما يكونان نتاج خيبة الأمل ، والانخداع فيمن يعتبرهم المرء مثلا عليا ، أو الاخفاق فى الالتقاء بالآخرين ، وتعتبر المســـرحيات الثلاث المذكورة ، اشد مسرحيات اوديبرتى قسوة وضراوة · ويتحدث أوديبرتى عن « العيد الأسود » فى مقالة له عام ١٩٤٩ فيقول : « انها قصة رجل يجيش فى أعماقه من العواطف الانسانية ما يصد النساء عنه · فليس فيه من « الطبيعة » ما يكفى لتحبيبهن فيه · ولكن بسبب اعراضهن هذا تخرج نوازعه المكبوتة فى شكل وحش ضار ، يضع العالم فى وضع من الاستكانة المهولة ازاء الاستبداد الدكتاتورى للشر ·· » ان كلا منا يسكن فى كيانه العنف والظلم والفظاظة ، ولا يفعل مسرح أوديبرتى الا ان يخرج منا الشياطين بأن يبعث فيها الحياة على المسرح · ولكن هل يعنى ذلك ان مسرح أوديبرتى ينتمى الى مجموعة الاعمال السيكلوجية أو النفسانية ؟ ان مسرح أوديبرتى فى الواقع اقرب الى ان يكون مسرحا رمزيا اسطوريا· انه مسرح مجازى (الليجوريكى) وهو قابـــل للعديد من القـــراءات والتفسيرات ، كما هو الشأن بالنسبة للحكايات الاسطورية · ان اللعبة الكلامية والخيالية هى من عمل أوديبرتى بمثابة العظم اما النخاع فيكمن خلف تلك الشبكة المحكمة من الصور والكلمات ·

ويلتقى أوديبرتى من خلال موضوعاته ذات المسحة التاريخية ـ دون ان تكون تاريخية على أى حال ـ « بالمضحك المأسوى » الذى اتصف به على الأخص القرن الوسيط · وبتهريجية رابليه (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣) وليس مسرح أوديبرتى ببعيد عن ذلك المسرح التهكمى مسرح الدمى البشرية ، أو المسرح الذى يؤدى فيه البشر أدوارهم مثل عرائس تحركها خيوط ماكرة خفية · ويقترب اوديبرتى فى ذلك كثيرا من مسرح الكاتب البلجيكى ميشيل دى جيلدرود الذى يتخذ بدوره من التاريخ تكئة لاعماله دون ان يكون صاحب مسرح تاريخى ·

واذ كان مسرح أوديبرتى فى كثير من الاحيان لا يخلو من الشطحات والمتناقضات والاستطرادات والاسترسال الى ما هو أبعد من الدائرة التى تدور فيها حركة المسرحية فلانه يضيف الى رؤيته للعالم المتهاتر وغير المتماسك التى يعبر عنها من خلال الفارس ـ يضيف خيالات الحلم والسحر أى المعرفة الطلية للعالم بكل أعاجيبه وبشاعاته المخيفة ·

كثير من مسرحيات أوديبرتى تنم عن الدهشة التى يحس بها الشاعر ازاء معاينة اللغة والطبيعة والكائنات · ويتفتح هذا الاحساس السريالى النضر فى أعمال مثل « الامبلور » و « نساء الثور » و «العيد الأسود » و «الصقر الصغير» ويكفى ان نضرب مثلا على ذلك ببعض الفقرات مما جاء على لسان « الصغير » فى مسرحية « العيد الأسود » وعلى لسان الابن الشاعر فى مسرحية « نساء الثور » والحق انه عبر كل مسرح أوديبرتى تنبض خفقات رقيقة ، ويتسرب شعاع من نور رفيق يضىء اضاءة حانية ارجاء السجن · هناك على الدوام بصيص من الضوء ، ثمة مخرج للخلاص ، مهما كان بعيدا وخارجا عن متناول أيدى البشر ·

وتزهر فى مسرحيات أوديبرتى اغان عديدة ، رقيقة حانية تارة ، غريبة ساخرة تارة أخرى ، مفهومة تارة ويغلفها الغموض تارة أخرى · بل ان أعمالا مثل « التانيما » ترقى الى مستوى « المسرح الغنائى » · و «الصقر الصغير» يسميها أوديبرتى نفسه « اوبرا متكلمة » والواقع ان اوديبرتى قد أولى الغناء اهتماما كبيرا ·· فهو يعتقد انه من خلال شخصياته يمكنه أن يؤثر فى المتفرجين ، وهذه الشخصيات عندما تنطق بالكلمات ، عندما تستخدم حناجرها ، فان امكاناتها لا تقف عند حد القاء الشعر ، بل انها ترقى الى مصاف الغناء · ان الشخصيات لاتؤدى العمل المسرحى فحسب ، بل هى تشدو به أيضا ·

ان أوديبرتى يريد بذلك ان ينفذ الى أعماق الانســان ، أن يمس شغاف قلبه • وعن طريق الصوت الذى ينطق بالكلمات أو يتغنى بها يرجو الوصول الى التأثير على المتفرج المستمع • ان الاوبــرا ، والأغنية ، والمسرح ، مفاهيم متقاربة ومتداخلة فى تصور أوديبرتى للفن • بل انه تحت تأثير السينما التى استهوته كثيرا وكان من كتاب النقد السينمائى فى المجلات ، أراد ان يصل بالمسرح الى مفهوم « المسرح الشامل » الذى يجمع الكلمة والغناء والرقص وغير ذلك من المقومات التى تجعل العمل المسرحى عرضا متكاملا يبهر المتفرج ويأسره ، فيشارك فيه بكل حواسه• ولا يقتصر العمل على أن ينفذ اليه من خلال مضمون عقلانى فحسب ، بل من خلال « الايقاع » على الاخص • ويبدو من ذلك مبلغ تغلغل تأثير انتونين آرتو فى تكوين أوديبرتى الفنى • وقد كان هذا الاخير يكن لذلك الرائد الذى مات غير مفهوم من غالبية جيله أكبر التقدير • ويتصــف مسرح أوديبرتى ـ على حد قول ميشيل جيرو ـ بطاقــة من « التدفق الايقاعى » وهو مثل موليير (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) ـ الذى كتب أوديبرتى دراسة مستفيضة عن مسرحه عام ١٩٥٤ ـ قد اهتم كثيرا بحركة النص على لسان ممثليه وبقدرته على التأثير فى مستمعيه •

ولهذا أيضا فقد كان أوديبرتى واحدا ممن عنوا بالاسهام فى حركة خلق «المسرحية الاذاعية» كفن له صلاحياته الخاصة به،وقدكتبفىهذاالحقل «قلب من الجلد»التى اذيعت من راديو باريس فى ٤ ديسمبر ١٩٥٦ ثم كتب «الجندى ديوكليس» التى اذيعت فى١٠ديسمبر ١٩٦٧ •كماكتب«الصابرون» وهى قصيدة ذات صلاحيات درامية تلقى بمصاحبة الموسيقى •

وقد كان بالامكان ان تحيل التشاؤمية الجذرية فى أوديبرتى ـ وقد قوت منها المعاينة الفظيعة للاحداث اليومية ـ تحيله الى فنان واقعــى مسجل للتعاسة الانسانية • ومع ذلك فان هذا لم يحدث قط ، فقد كانت نزعته الشاعرية ـ التى تبدو فى سطوره النثرية كما تبدو فى ابياته الشعرية ـ منقذته وموصلته الى «مسرح الشعراء» وهو المسرح القادر ـ على حد قول مالارميه ـ على « بعث الاسطورة الكامنة فى كل مظاهر الحياة العادية » •

وقد انعكس انشـغال أوديبرتى بالاســاطير القديمة والحكايات الخرافية فى أعماله المسرحية ، وفى مقدمتهــا العيد الأسود والأوبرا

المتكلمة أو لاهبيروت والصابرون ونساء الثور على الأخص · كما كان أوديبرتى مرهف الحس للماضى ، موقنا بأن ما من شىء يتغير حتما · يكفى ان ينفض الغبار قليلا عن المعاصرين حتى تبدو لنا شخوص قديمة ، بل وموغلة فى القدم · وقد ذهب أوديبرتى الى حد الايمان بانه ما من شىء وما من شخص يزول أو يتلاشى خلف الافق · ان ذات المشكلات تعرض وتثار زمنا بعد زمن ، وتعطى لها ذات الحلول المتضادة · ان الحاضر والماضى والمستقبل لحظة واحدة ، وكل الأزمنة تصب فى بعضها بحيث لا يفهم كل منها الا بالآخر · على ان مسرح أوديبرتى ليس مسرحا تاريخيا رغم كل اللمسات والديكورات التى يزخر بها ، انه يستخلص من التاريخ فحسب وحوشا وملائكة ومردة يكسوها حللا زاهية ويجرى على لسانها خليطا من الغنائية الشعرية والخطابة المتأججة · وفى ذلك يقول اندريه دى بايسك (فى مؤلفه « مسرح اليوم » طبعة ١٩٦٦ ص ٩٣) عن أوديبرتى انه «صائد اشباح فيما بقى من غابات الخيال العذراء» ان الحياة بكل متاعبها وآلامها تتحول بين أنامل اوديبرتى الى حكاية خرافية · وبسحر الكلمات المباغتة دواما يجمع أكثر الصور تباينا وتشتتا فى رباط يوفق بينها فى نوع من التآلف الموسيقى ذى ايقاعات سحرية · قد لايكون مدلول كل من الزمان والمكان فى أعمال أوديبرتى أقل تحديدا ودقة مما فى مخيلة الفيلسوف أو عالم الطبيعة · ولكن أوديبرتى فى مسرحه لا يريد أن يخط نتيجة حائط ، بل أن يدبج عملا فنيا تمتزج فيه كل درجات الانسان فى وحدة هائلة تمتص الشر وتبدده · ولهذا أيضا كان الشعر هو الملاذ الممكن من الشفاء والترياق الاخير للألم ·

ان المسرح ــ كما يقول روبير ابيراشد فى مقاله عن أوديبرتى ــ هو المكان الذى ينتصر فيه أصحاب الخيال الواسع ، حيث تجد اللغة أقصى مراتب حريتها ، ويحور العالم على ما يهوى الفنان الذى يقدم للمتفرج الواقع على مايتمثله هو · واذا لم تكن تؤمن بقدرة الخيال فعليك الا تقترب من مسرح أوديبرتى لانك ستجد فى هذا المسرح أشياء على غاية من الغرابة : ستجد التنكر والاستخفاء والمفاجأة والتحولات الأريبة · ستجد الشخصيات تزدوج وتتداخل وتغير فجأة من جلدها وتخرج من اطارها ، مثل السيدتين فى مسرحية « مضيفة النزلاء » وفى ذلك يقول أوديبرتى : شغلت على الدوام بذلك الانحباس الذى يعانيه المرء فى اطار شخصيته · وتساءلت عما اذا كان لا يستطيع حقا ان يعود الى شخصيته من جديد فى زمان آخر غير زمانه · هل يوجد المرء حقا مرة

واحدة ؟ ! ـ وكما نجد هذه التساؤلات فى رواية أوديبرتى « القبـــور لا تقفل جيدا » نجدها كثيرا فى مسرحه • ونجن الاجابات عليها مرتبطة على حسب الاحوال بأكثر أساليب الجنيات فعالية • ولنستـمع الى بليز يقول فى مسرحية مفعول جلابيون : « اننى أجهد نفسى لأوضح لك الأمر • صنعت الحياة من أوهام • الا تحس أبدا ذلك الاحساس المزلزل بانك على وشك ان تحيا الحياة التى سبق لك ان عشتها ؟ » ويرد عليه القبطان « انه أمر غريب •• حدث لى ذلك •• » وتستطرد مونيك قائلة « ويحدث لنا فى بعض الاحيان ان نلتقى عند مفرق الطريق بصديق خيل لنا اننا رأيناه منذ برهة وجيزة فى هيئة من لا نعرفه •• هذه الظاهرة التى تطرح قضية الزمن ، وضحها لنا » وفى موضع آخر تقول مونيك « هذا العقد القبيح •• يربطنى بماضى • ان الماضى يجعل من الحاضر هدية • ويجعل الحاضر من الماضى شيئا مضى •• »

ومثل جليدرود يتوق أوديبرتى الى الحرية ، ويعجز عن أن يطيق تزمت المسرح التقليدى ، وبذلك يدخل فى زمرة كتاب مسرح الطليعة • على انه يقول عن مسرحه « انه أدب ولكن أصـــدقائى ، وفى مقدمتهم جورج فيتالى ، يرون انه يتمتع بصلاحيات للتمثيـــل » ولهذا وجدنـا أوديبرتى شديد الاعتزاز باللغة متمسكا بها ، فالكلمة هى السيد الأول فى مسرح أوديبرتى شأنه فى ذلك شأن معاصره هنرى بيشـيت الذى يعتبر بدوره اللغة ملكة متوجة ، ولا يريد ان يقدم سوى « قصائد مسرحية » •

وكثيرا ما يستغرق ابطال أوديبرتى فى مونولوجات طويلة تقودنا عادة الى أعماق الشخصية • وهذه نتيجة مترتبة على اعلائه من شأن اللغة ، وهى لا تخلو من بقع وظلال ، ولكن بغير هذه الظلال تصـــبح الشمس الساطعة لاتطاق « وحصيلة أوديبرتى اللغوية كبيرة (راجع فرانز هيلينز فى مقالته بعنوان « تتابع الرؤى وتعددها ») وذوقه مبتكر ، ينفر من الصيغ المألوفة ، ومما هو سريع الانفضاح • ويتميز أسلوبه بالقدرة على خلق الصور الشعرية التى تضفى على اللغة تجددا وحيوية • وهو يطعم أسلوبه باشتقاقات من اللغة الشعبية تضطرم فى تركيزها وكثافتها حيوية العواطف والاحاسيس التى كثيرا ما تقتلها الصيغ القاموسية • وقد كان أوديبرتى قادرا فى اشاراته الى الطبيعة أن يفجر صورا تذكر القارىء بجنات خيالية رائعة لا يقوى على وصفها الا من كان فى ثـراء المصور البدائى هنرى روسو • وعندما يتكلم أوديبرتي عن الحب تنفتح صور وايحاءات تشهد بقدرته على الكتابة الخلاقة •

المبحث الرابع : قراءة فى ثلاث مسرحيات لأوديبرتى

أولا : الشر يستطير

لا تمجد هذه المسرحية الشر كما يتصور البعض مخطئين استنادا الى ظاهر النص ـ بل هى فى الواقع تمجيد رائع وحصيف للخير · ولكن المؤلف يحاول أن يعرض الخير فى مفهومه الصحيح ·· انه يريد ان يقول ان الخير الجدير بالتقدير ليس هو الخير الساذج ، بل هو الخير الذى يحتك بالشر يدخل معه فى تجربة مريرة فلا ينصقل الخير ويتألق ويعد خيرا حقا الا اذا دخل فى صراع مع الشر ، وأصاب الخير منه جراح وطعنات ·· فانه عندئذ فحسب يعى الخير ذاته ، ويصير مفهوما جديرا بالاحترام ، مفهوما انسانيا يستأهل الانحناء أمامه اكبارا له · هذا هو الخير الذى ترمز اليه وتجسمه الاريكا فى المسرحية فهى تقول لفرنان لقد افقدتنى سعادتى كطفلة واكسبتنى السعادة كامرأة · انها فى طريقها الى الملك بارفيه للزواج منه حتى تصبح ملكة تنعم بصحبة الوصيفات وملبس الحرير والمجوهرات ـ كانت آنذاك الخير الساذج، الذى لم يدخل بعد فى تجربة مع الشر·ولم ينتصر الشرفيهابلتحول الخيرمنخير خام الى خير ناضج · وربما كان استشراء الشر بالمخاتلة والقتل والرياء والدسائس وبطعناته المسددة الى الاريكا الصبية هو الذى جعل الخير يتطور فيها وينصهر ، ومكن مفهوم الخير الناضج المثمر من ان ينتصر · فالاريكا لا يمكن ان تكون شريرة وهى تفكر فى أصلاح مملكتها وتطويرها الى بلد ينعم بالرفاهية والرخاء · كل ما هنالك انها تحولت من الاريكا الصبية الغريرة التى تنعم بالبطاح الشاسعة التى تركض فيها الجياد الى الاريكا الناضجة التي تتوق الى القمح الاصفر يغطى المستنقعات بعد تجفيفها ·

أن الخير هو الذى ينتصر فى النهاية ·· كل ما هنالك ـ على حد قول الاريكا ـ « اننى كابنة ملك كان يجب على أن استحوذ على السلطة ولكن ماذا سأفعل بها ؟ اننى سأحول بلدى من بلد متخلف ·· مجدب ·· فقير الى بلد تجفف مستنقعاته وتزرع أرضه قمحا تحمله السفن الى انجلترا ·· ويعود ثمنه بالخير والرخاء على البلاد التى لم يكن يعمل لها من قبل حساب » ستحاول الاميرة اذن بعد أن تفتحت عيناها على الحقيقة ·· ان ترقى ببلدها الى مستوى البلاد الكبرى ·· مثل دولة الغرب ودولة أسبانيا ·

ان المسرحية وان كانت تجرى على مستويين سواء فى الحديث

والتكلف ، ومتخلص من الطهارة المفتعلة . انه خير يفتح عينيه جيدا ويحملق فى الشر . ذلك الشر الذى زلزل بطعنته المذهلة أعماق الأميرة البريئة ، الاريكا التى كانت تعتقد اعتقادا ساذجا انها الطهارة والخير كله .. وان كل ما يدور حولها انما يسير على أسس من الفضيلة والعفة .. انها تقول لفرنان لقد قتلت فى البنت الغريرة ولكنك ولدت فى المرأة مفتوحة العينين على ما يعنيه الفعل الانسانى . ان الفعل الانسانى قبل ان يكون خيرا أو شرا يجب أن يكون معرفة وتفتحا .. ولئن كسر الشر فى الانسان القشرة الخارجية الصلبة ، فلكى تفوح رائحة الثمرة الذكية العطرة .. ان الاريكا اذ تنادى فى أخريات المسرحية « الشر يستطير .. الشر يستطير » فهى انما تسخر من كل أولئك الذين آذوها ، وطعنوها بشرهم وجشعهم واطماعهم فى الصميم ، أو بعبارة أخرى من الذين كسروا قشرتها الخارجية .. وهى اذ تقول ان الشر يستطير .. فهى تعنى « فليكن شركم متناهيا .. وانى أشكركم عليه .. لقد فتح عينى ، فولدت من جديد ، ولكنه من اعماقى الخيرة لم يصب مقتلا ، ولتذهب قصوركم وعروشكم ومعاهداتكم ومصالحكم الى الجحيم، فقد تنبهت الى ان بلادى يجب أن يعمها الخير » .

كان الدرس الذى تلقته الاريكا فى الحق قاسيا فقد استبان لها ان كل من أحاطوا بها .. وكل من وثقت فيهم تظاهروا أمامها بالحب والولاء ، وكانوا يعملون فى التجسس عليها ، وفى افساد خطط زواجها لحساب شرطة المغرب ، حتى ذلك الشاب « فرنان » الذى قال لها من كلمات الحب ما صدقته ولصقت باعماقها ، وحتى الملازم المعين لحراستها بل حتى — وعلى الأخص — مربيتها « تولوز » التى رسم أوديبرتى شخصيتها كما رسم شخصيات كل من احاطوا بالاميرة الاريكا باتقان يستأهل الاعجاب ، ويجعل من مسرحيته هذه نموذجا رفيعا فى الأدب المسرحى قديمه وحديثه .

وقد كان من الدروس التى تعلمتها الاريكا أيضا ان الخير يضار أبلغ الضرر من الطراوة والميوعة التى قد تلصق بالانسان الخير . ان تكون خيرا بحق يحتاج منك الى قسوة وصلابة ، والى مراوغة وحنكة لا تقل — ولو ظاهريا على الأقل — عما فى طباع الاشرار من قسوة وصلابة ومن مراوغة وحنكة . ان فرنان سيستخدم دهاءه الذى كان يستخدمه من قبل فى خدمة الشرطة السرية — سيستخدمه فى خدمة أهداف التقدم والنهضة لدولة « كورتيلاند » الجديدة .. وعندئذ ، سيكون الخير فى

تلك البلاد أصلب عودا ، وأطول بقاء فالخيرون الايجابيون يتعدون طور السذاجة التى يكونون عليها فى حالة الخيرية السلبية التى كانت فيها الاريكا أول الأمر وتجاوزتها الى الخيرية الايجابية عندما انضــجها احتكاكها بالشر ٠

ان الخير الذى يراه أوديبرتى جديرا بالاعتبار ، قابلا للبقاء هو الخير المفتوح العينين على الشر ، حتى يحذره ويأمن جانبه ، ولا يتيح له الفرصة ان يلتهمه ويهدمه ٠

ويقول أوديبرتى فى مسرحيته ان الشــر لا يمكن ازالته ، نهائيا والقضاء عليه ٠ فهو يجرى فى كل الانحاء ، دون أن يكون أحد بقادر أن يصيبه فى مقتل ٠٠ ولكن الذى بالامكان فعله هو ما أقدمت عليه الاريكا فى النهاية ، بعد أن اختبرت الشر ونضجت ٠ هو أن تعمل له حسابا ، وان تضعه فى اعتبارها لا احتراما له ، ولا ادعاء بانها قادرة على ان تتحداه وتقضى عليه نهائيا ، بل أن تستمد من وجوده عضــدا وقوة ونضجا وخبرة للمضى فى طريق الخير الذى هو معدنها الدفين والاصيل ٠ ان أوديبرتى يسخر ويحذر من السير فى هذا العــالم الضــارى الكاذب المتربص بعيون مغمضــة ٠٠ يجب أن تخوض الروح فى طينه وعطنــه ومستنقعاته ٠ وأن تعمل حسابا لكل خطوة تخطوهــا ٠ قد تتلوث بــه ولكنها من وجوده تعرف كيف تسير ٠

وعندما تنحى الاريكا الملك العجوز صاحب العكاز عن عرشه لتحل محله وتطلب الولاء لها ، فلان ذلك الملك العجوز يمثل علاقة بالشــر ، تتيح له ان يستفحل ويزداد ضراوة ٠ انه ذلك النموذج الذى يرضى أن يبيع للشر كل شىء ، حتى شرفه ، مقابل بضعة دريهمات تدخل جيبه ٠ انه يمثل اللا أخلاقية فى أحلى صورها وان بدا للعيان غير ذلك ٠

ان ما ينبه اليه اوديبرتى هو أن الخير يجب أن يحكم بدوره خططه وان يضبط ايقاعاته وينظم صفوفه ٠ ولا يجــوز ان يبقى الخير غريرا ساذجا معتمدا على مجرد البراءة والسذاجة ، فهذا خير قصير الأمد سريع الاندحار امام الشر الذى يتطاير مثل الشرر ٠ لا يجدر أن يكون الخير هشيما هشا تسرى فيه النار بسرعة وبلا مقاومة ٠ ان هذا الهشيم هو صورة للخير الغرير الساذج الذى كانت عليه الاريكا قبل أن تنصهر فى بوتقة التجربة ٠ يجب ان يأخذ الخير درسا من الشــر الذى ينظم

صفوفه ممثلا فى ذلك الاخطبوط المحكم المسيطر الذى هو شرطة دولة الغرب التى يتحدث عنها فيرنان موضحا لنا الى أى حد تحكم دولة الشر نظمها ، بينما الخير يواجه كل هذا التخطيط السرى المحكم أعزل لا حول له ، فيتردى فى براثنه • يجب بحسب المعنى الذى توصلنا اليه مسرحية أوديبرتى ألا نكتفى بأن نكون خيرين ، بل يجب أن نبنى صرحا شامخا من النظام جوهره الخير • يجب ـ بعبارة أوجز ـ الا يقتصر الخير على أن يكون معنى مجردا ـ بل ان يتجسم فى انظمة وقوانين وادارة قوية فى خدمته • وهو ما استحال اليه الخير فعلا ممثلا فى الاريكا •• ولنستمع اليها تقول فى اخريات المسرحية سوف تنمو أعواد القمح عاليا ، منذ الآن ، على أرض بلادنا التى يبخسون قدرها ، سوف يكون لدينا مستشفيات وثكنات ومعاهد •• ستنفجر المخازن من كثرة القمح •• سيكون لدينا مدافع ورجال جمارك وقساوسة » •

اذن ، فلم تكن تجربة الاريكا مع الشر تجربة مخفقة ، وغير ذات مغزى فى النهاية ، بل كانت درسا يفتح العيون على ما يجب ان يتخذه الخير لنفسه من احتياطات ، وما يجب ان يقيمه لنفسه من نظم وأجهزة • يجب ان يتحول الخير ـ مثلما كان الشر فى دولة الغرب العظيمة ـ الى نظام وطيد الاركان ، وهو ما دعت اليه الاريكا رجال مملكتها منفتحة بذلك على أمل فى مستقبل أفضل ، وانسان أصلب عودا فى مواجهة شر لن يكف عن نصب شباكه •

ثانيا : الصابرون

« نبع الجديان » هى الأم التى تخاف على ابنها الوحيد « زهرة اللؤلؤ » من أن يذهب ضحية الحرب الدائرة دون ان تفهم لها معنى • وعندما يقبل الجند الى بيت الخزاف تحاول جاهدة ان تخفى ابنها وتتمنى ألا تكون قد ولدته حتى يظل آمنا فى رحمها •

وقد عاش زهرة اللؤلؤ صبيا فى دكان المعلم العجوز ينفض التراب عن مشغولاته الخزفية • ويستمع الى حكمه وفلسفته ويشترك فى اللعب مع العجوز وابنته ناسيا التى يحبها زهرة اللؤلؤ ويتمنى ان يفعل أى شىء يكسبه رضاها •

وعندما يذهب « زهرة اللؤلؤ » أو « جان » الى الحرب ارضاء لصديقة طفولته ناسيا تصب عليها الأم العجوز « نبع الجديان » لعناتها

فتقول لها « ناسيا ، انت ، يا أيتها الضفدعة العطنة ! انت · أنت السبب · ولو كان لى أسنان لغرستها فى ردفيك » وتمضى الأم جزعة تسأل الغادين والرائحين عن ابنها فيسخر منها الناس قائلين « ابنها ! ماذا تظن هذه ! الابناء جميعا ، أين هم ؟ لم يبق من الابناء أحـــد · ما من ابن بقى » وهكذا تتحول مشكلة « نبع الجديان » الى مشكلة عامة تخص الامهات جميعا · وفى هذا تقول للجنرالين هوم وهوج « وددت ان تحادثكما امهات أخريات كما احدثكما أنا ! تسمعانهن ، على ما أرجوه ، فى كل الارجاء ، هذه تزمجر ، وهذه تولول ، وهذه تصرخ · الأمر قاس · أتسـمعان النحيب ؟ كل منهن تستجدى ابنهـا · والابناء يطالبون بمـا فقدوا من أعضائهم · ذراعى ! ساقى ! ركبتى ! كم من حساب عليكما ان تؤدياه · أحس بالخوف · أحس بالخوف من أجلكما ··· ان شقائى كبير بحجم الارض كلها » وترفض « نبع الجديان » ان تجرى لابنها مراسم التكريم ، التى تجرى للجنود القتلى كما ترفض كل تعويض وتحادث ابنها الميت قائلة « تعال ، يا بنى ، تعال مع أمك · سأنام الى جوارك · سنبحر جنبا الى جنب ، وقد ادار كل منا عينيه نحو الآخر » ·

أما ناسيا فهى الفتاة التى تتحول سريعا من صبية غريرة تلعب العاب الاطفال مع جدها العجوز الى امرأة انضجتها الاحداث · وتقول لرفيق صباها زهرة اللؤلؤ «البنت فى سن السادسة عشرة يكتمل نضجها، أما الصبيان فلا يزالون فى هذه السن أطفالا رضعا ! » وتستهوى ناسيا مظاهر القوة البراقة ، الاسلحة والخوذات والشارات والاوسمة · وعندما يدخل الى بيت جدها كل من الكولونيل هوج والكولونيل هوم ، فانها تنبهر بمظهرهما ومنكبيهما العريضين وتسكر بكلامهمـا عن الأوامـر التى يصدرانها والمعارك التى يخوضانها ·· وتغرى صديقها الوديع « زهرة اللؤلؤ » ان ينخرط فى سلك الجندية أيا كان الجيش الذى سينضم اليه ، يكفى ان تراه لابسا خوذة · وينزل الصبى الرقيق على رغبتها كى يفوز بحبها ويقول لها وهو يغادر بيت المعلم العجوز « سأفوز بخوذة · ناسيا ، عندما أفوز بخوذة هل ستقبليننى ؟ خبرينى ، هل ستقبليننى يا ناسيا ؟ هل ستقبليننى ؟ · » ولا يأبه الصغير لتحذيرات العجوز الذى يقول له « لا ترحل · سيكرهونك على التعذيب · جان ، ما ابتغت يداك التعذيب يوما » وعندما يسأله العجوز سؤالا اخيرا « لكن لماذا هذا ، ياصغيرى ؟ لماذا ؟ » يقرر له « كى تقبلنى · هاك السبب ! »

وتمضى ناسيا مع الحرب ، تنضج على نارها ، وتغنم منها · تغنى

أغانى الجند · وتبيع جسدها وارزها للجميع · فهى كما تقول « بلا قلب » الارز يجلب المال والمال يجلب الارز » وتقول « نبع الجـــديان » للمعلـم العجوز عنها « بنتك الافعى باعت ارزها · تقلب بين يديها مالا وفيرا » ويقول العجوز لناسيا متحسرا « بالأمس كنت ، ياصغيرة ، بالأمس كنت تناغين دميتك» فتقول له ناسيا «نار الحرب تنضج النساء·كسبت بأرزى فى أمسية واحدة أكثر مما كسبته انت من اطباقك الخزفية منذ أن بدأت العمل·» ما عادت ناسيا تؤمن بشىء الا بالشره والكسب الحرام · وينفخ المؤلف فيها نفحات الشر والقسوة التى لا تخلو منها طبيعة المرأة رغم مايبدو من رقتها · انها حواء التى اغرت آدم على التردى فى المعصية ، وهذا ما فعلته ناسيا بزهرة اللؤلؤ · ولكن ناسيا التى لم تستمع الى نصيحة جدها العجوز عندما قال لها محذرا « ناسيا ، يا بنيتى الصغيرة ، هذه الاسلحة مليئة بالعذاب · فيها يتجمع الشقاء ويتركز متأهبا ان يثب الى الجسد التعس » تدفع فى النهاية ثمن زلتها الكبرى ، وهى تحمسـها للحرب ، واعجابها بالمحاربين · اذ لا يلبث ان يعود القائدان هوم وهوج الى بيت الخزاف وقد عقد بينهما هدنة قصيرة يتفقان فيها على تقسيم الاقاليم التى يتحاربان من أجلها ، ويتخذان من جســد الفتاة خريطة لهما · يقول لها هوم « استلقى يا فتاة على هذا الحصير » ويردف هوج قائلا « كونى فخورا · تحت انظارنا ستمثلين الأرض » ويرقد الجنرالان ناسيا على الحصير · ويمضيان يقتسمان الأرض بطرفى سيفهما ، يشقان بهما جسد الفتاة الراقدة · يقول هوم «تتبع الخط الذى اشقه · انى اخذ ما هو ممتد من هنا الى هناك» وتصرخ ناسيا «أحس بأنى تمزقت تماما ·· انى أدمى ·· أدمى ·· أدمى · » ويقول المعلم للقائدين «انكما تقتلانها · تمزقانها · سيفاكما يغذبان مثل فكين مفترسين » وتلفظ ناسيا انفاسها الأخيرة وهى تقول « اتفق السيفان على النفاذ الى القلب · عرفت ان لى قلبا فى اللحظة التى افقده فيها · كل شىء يضحى سوادا » ·

ماتت ناسيا كما مات من قبل زهرة اللؤلؤ · فالحرب لا تدع احدا على قيد الحياة،سوى الجنرالات الذين يتبارون فى لعبة لا يعرفان بالضبط لماذا يلعبونها سوى انهم يشبعون بها شهوات حمقاء ·

ويقرر المعلم العجوز الذى يأمل فى تغريد عصفوره الخزفى ان يضع نهاية لآلام البشر يقرر ان يضع النهاية بنفســـه ويقول « رأيت البيوت تتقاطر مهدومة مثل البهائم تحت وقع العصا · رأيت الجموع تجرى مثل نهر استبد به الخوف · رأيت من يموت · وليس الموت شيئا ذا بال · رأيت

من يتعذب وليس من الممكن ان يكون العذاب شكلا من أشكال الخير ٠ فلتنفجر هذه القنبلة » ٠

ويعود يقول لنا المعلم العجوز من عالمه الآخر « كان الأمر ومضة ٠ كان مفاجأة ٠٠ رأيت الموتى وقد ارتسمت على وجوههم أعمار الحياة لكلها يجرون نحوى وقد امتلأت ايديهم بالعذاب وقصائد الشعر ، وانا ميت بدورى ٠٠ أوجد فى مكان أجهله ٠٠ مسات الجنرالات ، ومع ذلك فالحرب ماضية فى كل مكان من حولى ٠٠ » ٠

احتفظ المعلم الفنان على الدوام فى قلبه بأمل كان هو عزاءه وسلواه ٠ ان فى متجرة عصفورا ، من عرفه الى ذيله أبدع صنعه ، بلا خلل ، من خزف ناصع البياض يتلألأ لرائيه ، وهو أبسط وأنقى الف مرة فى شكله من شكل الدبابة الزاحفة كالجرادة ومن شكل الطائرة المزمجرة فى السماء كالنمور الغاضبة ٠ انه اذن أقوى من كل ادوات الدمار ذات القوة الهائلة وهو أقوى منها ليس لأنه عمل فنى فحسب ، ابدعته انامل فنان ولكن لأن هذا العمل الفنى ينطوى على أمل أو قدرة ، ذات يوم ، سيغرد هذا العصفور من تلقاء ذاته ، سيغرد ذات يوم باسطا جناحيه الوضيئين وسينطق بالخلاص ٠ وفى ذلك اليوم سيموت الشقاء ٠ ولكن أى يوم هذا ؟ انه غير معروف ولكن « ربما عندما يضحى جبل الألم من الضخامة بحيث يقوى ان يحمل على كاهليه عظمة الغفران ٠ » ٠

ويخاطب المعلم العجوز عصفوره قائلا : « ياسيدى العصفور يامن تسمعنى ، منذ اليوم الذى صنعتك فيه كل أولئك الذين يتعذبون فى الطرقات يجب ان يشفوا مادمت على قيد الحياة ، ياايها الشىء المخيف الخالص ، يا ايها العجيبة الهائلة ، شكل فيك الاغنية من أجل الحب ٠ اطرد الرعب والجنون بعيدا فلا يكون لهما عودة ٠ ياسيدى العصفور ، أجب ، كى اسمع صوتك ، فلينطلق صوتك وليمنح الشفاء ٠ غن أيها العصفور ، غن ! وليتحقق العقاب الذى لا اسم له وليحطم صوتك الكابوس الذى ندور فيه ! غن ياسيدى العصفور » ٠

ويتأمل المعلم أحوال العالم فيقول « هذا العالم كتلة من الشقاء ٠ يجب أن ينفجر فى النهاية ٠ » ويجرى المعلم العجوز مقارنة بين الواقع والفن فيقول العالم مع ذلك باق هناك ٠ البروق والشقوق والحفر هى النسيج الذى يتكون منه العالم ٠٠ يعجبنى فى مشغولاتى الخزفية انها تعرف كيف تسلم من الخدوش ٠ يامشغولاتى الخزفية ، انت يارفيقاتى ، ويا أخواتى ،

لا عمل لكن الا ابرازكن ـ بفضل المقارنة بين النقيضين ـ مافى الشعر والشقاء من دمامة ٠ » ولكن الخزاف العجوز يعود فيتحسر على عجز الفن عن طرد الشقاء من هذا العالم فيقول « وانت ، ياسيدى العصفور ، يامن أنت اكثر وضاءة من لازورد النجوم ٠ ولست أقل قيمة وقدرة على التوازن والتصميم من أجنحة الطائرات السفاحة ٠ أنت ، انت ، ياسيدى لم تطلق رنين صوتك الذى يجلب العزاء » ويمضى الخزاف فى حسرته من عجز الفن عن تحقيق السعادة والعزاء للبشر فيقول « لست سوى قليل من الطين وقليل من طـلاء خزفـــى ٠ ان روحى ابدعتك ، ويدى شيدتك ٠ ولا زالت ليدى القوة ان تدمرك ٠ » فتجيبه تاسيا التى حنكتها التجارب بعد ان خرجت تلتقى بالجنود وتغنى اغانيهم السمجة الحزينة وايضا لتبيعهم ارزها وجسدها ٠ « جدى ٠ انت مجنون ، بالطبع انه لا يغنى ٠٠ هلا تركته وشانه ٠٠ انك ترى انى أقوى منك » ٠

ويصل الأمر بالمعلم العجوز وقد تضاءل ايمانه بالعصفور أن يقبل ان يهبه للجنرال هوج فيقول له « لو اردت هذا العصـــفور الصـموت الخداع فانى اعطيه لك ٠ خذه » ولكن هذا العصفور أو هذا الامل يصمد حتى فى مواجهة الموت والدمار الشامل فقد شرخته القنبلة التى فجرها المعلم العجوز حتى يضع نهاية للشقاء الانسانى « لكنها لم تدمره » واذا يأبى عليه التغريد فلأن الحياة بكل شقائها وسوادها لا تكون ذات وجود بغير انتظار الأمل وتوقعه ٠

نجد فى مسرحية « الصابرون » تطبيقا لعديد من الأفكار الرئيسية التى رأيناها فى مسرح أوديبرتى بصفة عامة ، فالمسرح ليس هو الواقع بل أنه « عالم الاكاذيب المصرح بها ، عالم الايهـــام المقبول ٠ » وفى « الصابرون » نجد حقا هذا العالم « من الاكاذيب المصرح بها والايهام المقبول » ونسمع فى جنباته حوارا متقن التلوين مفعما بالخيال ٠ لايلجأ فيه المؤلف الى التعبير المباشر بل الى اداة الشعر ، فيقدم أفكاره ورؤاه فى صيغ غير مألوفة تشحذ الخيال ، وتبعث على التأمل ، وتحمل على الوقوف أمام العبارات فى استجلاء دلالالتها التى تتعدد فى بعض الاحيان حتى تثير فى قلب المستمع الرعشة التى يحققها الشعر الجيد ٠ ولهذا فان « الصابرون » مثل اعمال أوديبرتى يصدق عليها وصف «السهل الممتنع» فهى تبدو سهلة البنيان سلسة المنطق ، ولكنها مغزولة فى براعة بشتى الالوان والأضواء ، والأصوات والصور ٠ مما يجعل لهذه المسرحية عند استيعابها ايقاعا خاصا اجاد أوديبرتى تحقيقه ٠ ومن حوار منثور تهيء

نسمات الشعر ونغمات الموسيقى · حتى انه يصف مسرحيته «الصابرون» بأنها « قصيد انشادى » لأن اوديبرتى كما رأينا يدخل فى زمرة شعراء المسرح الحديث ·

وهذه المسرحية بدورها تعالج الموضوع الذى لا ينضب معينه عند أوديبرتى وهو الصراع بين الخير والشر ، والأمل عبر اكوام من الاشلاء الانسانية والخرائب التى هدمتها القنابل · وعلى الرغم من سحب الدخان السوداء التى تكتنف العالم خارج بيت الخزاف فلازال أهل البيت يلعبون ، ولا ينسون طفولتهم · بينما بلغت الانسانية خارج البيت اقصى درجات شيخوختها وتدهورها ولكن لازال الأمل قويا فى أن يغرد العصفور الخزفى · بصوته الذى سيمنح الانسانية السلام ويطرد عنها كل الهموم والشرور · على ان الداخل لايمكن ان يقف منفصلا وعندما خطا أهل الخارج داخل البيت جلبوا معهم الخراب والاحزان ·

ويتجلى فى « الصابرون » ما سبق ان قلناه عن مسرح اوديبرتى بصفة عامة من لامعقولية الوجود وهزلية الحياة · وهزلية الحياة هنا تقطر دموعا ودما ، وتنطوى ادانة لاولئك الذين يحيلون الحروب الى لعبة رهيبة لتحقيق اطماعهم الزائلة · يقطعون فى سبيلها اوصال الانسانية ، ويخطون على جسدها بأسنة الحراب والسيوف نزواتهم دون اكتراث بصرخات ذلك الجسد الذى يتمزق تحت وطأة سنابكهم · وهل اكترث هوج أوهوم بأنين ناسيا وهما يتخذان من جسدها خريطة للعالم يقتسمان عليها أسلابهما وغنائمهما وكأن لا شىء فى الدنيا له شأن سوى ارادة صاحب السلاح !

وتنطوى « الصابرون » أيضا على فكرة حبيبة الى المسرح الحديث بصفة عامة وهى فكرة « الانتظار » فى جو كابوس قلق ، فالمعلم وأهل مشغله ينتظرون ان يطلق العصفور أغرودته فيزهو الزمان وتتبدد الرزايا والاحزان · ولكن هل غرد العصفور ؟ ويمضى المعلم فيتساءل فى نهاية المسرحية بل ولماذا يغرد ؟

وتقوم « الصابرون » على مقارعة بين عالمين ، عالم الواقع الفظ وعالم الحلم والطفولة ، عالم الفظاظة وعالم الفانتازيا والشعر ، والمعلم ولاشك شاعر فنان · يصوغ قصائده مشغولات خزفية تجمع بين الدقة والجمال ، وأما هوج وهوم فهما رسولا الشقاء والتعاسة فى هذا الوجود ·

يتلذذان بالقتل والتخريب ، ويتباريان فى التدمير والقسوة ويبدوان مهرجين شريرين من مهرجى القوة الحمقاء ·

ويستمتع أوديبرتى حقا باستخدام اللغة فى مسرحية « الصابرون » ويصعد بها الى قمم عالية من الابتكار والطلاوة · ولا يبدو بحال مقتصدا فى استخدامها وتضحى هذه اللغة كلما اقتربنا من نهاية العمل انفجارا من البهارج الصوتية ينطوى على سكينة تتعدى حدود الوضع الانسانى الراهن بكل تعاسته · ومهما ادلهمت الظلمات فى ختام المسرحية فـــلا يلبث ان يتبدد الدخان الاسود وتبدو للمعلم رؤيا فيها من الخيال مافيها ولكن فيها أيضا الكثير من الدعوة الى التفاؤل والتشبث بالخير الانسانى فعلى الرغم من جحافل الظلام فلا زال على الدوام هناك بصيص من نور وثمة خلاص · ونقف بذلك ازاء مسرح رمزى تحيطه غلالة أسطورية تجعله قابلا للعديد من التفسيرات والايحاءات ·

ويطعم أوديبرتى مسرحيته بالاغانى · وهو يعول كثيرا على الغناء فى أعماله المسرحية ويعتبر المسرحية فرصه طيبة لأن يبث الانسان اشجانه فى صوته الذى يسمعه الى جمهور المتفرجين ، فيمس شغاف قلوبهم ·· ولعل من أبرز مافى مسرحية « الصابرون » ايقاعها الدرامى المنضـــبط ولا يقتصر الأمر فى هذا المقام على الغناء بل ان الموســـيقى — وهـــى موسيقى من نوع معين يتفنن أوديبرتى فى وصفها والايحاء بها — تسهم فى بناء الايقاع الدرامى · والذى ينقذ أوديبرتى من التردى بمسرحية « الصابرون » الى هوة التعاسة المخيمة على العمـــل كله هو نزعتـــه الشاعرية ·· فهو وان كان يخوض بنا غمار المعارك وتتناثر الاشـــلاء وتولول الامهات فى طلب ابنائهن ، الا ان الجو الاسطورى للعمل يكفل له صفاء بلوريا لاتعكره سحب الدخان المتصاعدة من القذائف والحرائق ويبنى أوديبرتى عمله على آفة البشرية منذ ان وجـدت وهـى الحـرب والدمار · حتى لتبدو لنا شخوصه حديثة · بل وشديدة الحداثة وفى الآن ذاته قديمة موغلة فى القدم وهى بشر تحركها خيـــوط ماكـــرة · ان الحقيقة الواقعية تتحول بين يدى اوديبرتى فى « الصابرون » الى حكاية خرافية تحكى الدهر كله ·

ثالثا : مضيفة النزلاء

« مدام سيركيه » بطلة « مضيفة النزلاء » شخصية مســرحية من ابتكار جاك أوديبرتى لاتقل أصالة وطرافة عن شخصية الاريكا فى « الشر

يستطير » وتكاد هذه الشخصية تهتف بنا فتقول : أيها الرجال لا تسلموا قيادكم للنساء ، ففى هذا الخطر كل الخطر ليس بكم فحسب بل بهن أيضا ٠

ان مارسيل تيين شرطى يتبع ادارة غريبة ، وربما متخيلة من ادارات الشرطة ، انه من « الشرطة الطبية » أو « القسم الطبى بادارة الشرطة » ٠٠ وقد بنى أوديبرتى مسرحيته على أن ثمة جرائم ترتكب بفضل وجود نساء مريضات بداء الجوع الى أن يبسطن نفوذهن على الرجال وسيطرتهن عليهم لمجرد ان يشعرن بأنهن يمارسن انوثتهن فعلا ٠ وتتدهور حالة هؤلاء النساء عندما يجدن الرجال يذوبون بين أيديهن ، ولا يستطيعون مقاومة اغرائهن ، ويصل بهم الأمر الى الانتحار أو الى ارتكاب الجرائم التى يقترحنها عليهم ويومئن اليهم بها مجرد ايماءة وبهذا ينفتح باب كبير للجريمة ، وجب على الشرطة ان تتيقظ له ، وتواجهه باجراءات خاصة وقد تسلل الشرطى تيين الى منزل مدام سيركيه منتحلا صفة النزيل العادى ولكنه فى الحقيقة جاء ليضع حدا لجرائم متكررة الوقوع بفضل حالات من الهوس العقلى تحدثها مدام سيركيه فيمن يلتقى بها من الرجال ٠ وفى هذا يقول تيين «الاصلاحيات اكتظت ، والملاجىء ازدحمت ٠ يصيب الجنون من الناس أكثر ممن كانت تصيبهم الكوليرا فى سالف الايام ٠ والى هنا ، ماذا فعلنا ؟ لاشىء ٠ تبين لنا الاحصائيات وترينا سجلات الشرطة والمستشفيات ان الجسم الاجتماعى ينطوى على بؤرات نشطة للانهيار العقلى والفساد الخلقى ٠ ولمكافحة هذا الانحلال وجدت السلطات العامة نفسها ملزمة بمواجهته كما تواجه أى مرض وبائى آخر ٠ ومن ثم اخضعته لاساليب الكشف ولمختلف الاجراءات الوقائية التى يتطلبها شلل الاطفال والسل الرئوى » ٠ ثم راح تيين يعدد لمدام سيركيه حالات الجنون والانتحار ، وجرائم القتل التى تحتويها قائمتها ٠ ويقول لها : أصدقاؤك يفقدون قواهم العقلية ، تجعلين من أصدقائك قتلة ، ايا من كان يحيا عندك ، يخاطر بحياته » ٠ وبذلك يتضح أمامنا من جديد فكرة أوديبرتى المحورية ، وهى صراع الشر ولا يغفل فى حالة مدام سيركيه حماقة الرجال الذين يلتقون بها ، فهى تقول « وددت أن أجد من يضغط على ٠ كان مخيفا ذلك الفراغ ، ذلك الصمت ، تلك الصحراء ٠ما من شىء كان يصد ذلك الفراغ عنى ٠٠ فى كل أنحاء ذلك الفراغ وجب أن أتمدد كما لو كنت أسقط بصورة مدوخة ٠٠ » ويمضى أوديبرتى فيوقع مدام سيركيه فى غرام من جاء للقبض عليها وأبطال قدراتها الشاذة ٠ بذلك ينعقد فى كلام مدام سيركيه خيطان يسنود منهما

خيط الانهزام والمسكنة ، ويتحقق ذلك بالداء ذاته الذى الحقته بضحاياها وهو داء الحب • ولكنها تبدو رغم انهزامها والقبض عليها سعيدة بذلك ، فقد وضعت فى النهاية فى وضعها الصحيح،وضع المرأة التى تؤمر فتطيع، بعد أن كانت هى الآمرة المطاعة طوال الوقت ولنسمعها فى هذا المقـــام تقول « وجدت السعادة فى النهاية • أنا امرأة ولدت توا •• امرأة شابة شابة ظريفة محبوبة • أصبحت من الآن فى حالة حب • انى أحب وارتعد •• لا شك ان المرء يرتعد ما أن يحب •• قوتى ما عادت لى •• نظرات من عينى غريب تسيطر على نظرتى •• الرجال الذين أمتلكهم لا يحسبون أما الرجل الذى يمتلكني فهو وحده الذى يحسب » •

ان مدام سيركيه قناع ، شخصية داخـــل اخرى ، وهى تقول فى الفصل الاول من المسرحية « ياعزيزى ، فلنعرف أولا من نحن ، هل تريد أن تعرف ؟ فلنعرف أولا من أنا • قناع • اختنق • اختنق • ان الشـــر يمارس لذاته • وأنا أمارسه •

ان مايلزمنى هو شريك ، ملهم ، قادر ان يتجاوب ، يتجاوب معى ••• أبدا انشق عن طورى ، أصبح ما أكره أن أكونه أشد الكره • ومع ذلك لا اكف عن ابتغاء أن أكونه • أصبح امرأة » •

وهنا تبين لنا حقيقة مدام سيركيه • انها ليست مضيفة نزلاء ، بل هى باحثة عن شريك فى ارتكاب الجرائم • انها محرضة على الشـــر ، داعية اليه••تدفع كل رجل تلتقى به الى ان يتخلى عن طيبته،وان يصبح مجرما ، كى تتلذذ هى بالجرائم التى لا تقدم على ارتكابها بـــل تكتفى بالتحريض عليها •

وتبدأ بممارسة هذا التحريض على انطوان خطيب ابنتها كريستا التى تتحول بفضل وجود امها وسيطرتها عليها الى شخصية مخبولة غير طبيعية ، لا تعرف بالضبط ماذا تريد أن تفعل • ولكنها مختلة التقدير على أى حال • لا تأمن لامها وتعرف أن كل رجل يدخل البيت ولو جاء من أجلها يضحى فريسة للأم ، ويقع تحت عنفوان تأثيرها ، ما أن يرشف رشفة من أقداح القهوة التى تتفنن الأم فى صنعها لهم ، فهى على حد وصف ابنتها لها « خبيرة بالاعشاب • دساسة سم » وتقول الأم دفاعا عن نفسها «ماذا افعل فى السن الذى أنا فيه ؟ ماذا أفعل ؟ هل بامكان المرء بعد كل جهاده الا يحب الصراع • هل عشاقى هنا مجرد ذكريات ؟ ان الليل لا زال بعيدا ، وان كان يقبل بخطى حثيثة (بتأرجح) لكن الحياة على الدوام بحاجة الى غذاء • اذن ، ما الذى يمنحها المرء اذا كان قد نال كل شىء ؟ » •

مدام سيركيه هذه المرأة الجميلة التى بلغت الخامسة والاربعين من عمرها ذات تأثير مزلزل على كل منحولها ٠ حتى ابنتها ما عادت تعرف ماذا تفعل بحياتها أو ماذا تختار وبتوجيه من الأم على الدوام تهــوى الرقص تارة والتمثيل والمسرح تارة والسينما تــارة أخــرى ، وتدرس بالمراسلة دون أن تصل فى كل هذه المجالات الى شىء ، فتدخـلات الأم وتوجيهاتها تورثها ما يشبه الخبل ، وتعتزم أن تهجر البيت لتلقى بنفسها من أعلى جسر الى النهر وتغرق فى لجته وتلمح الأم الى أن مصير هذه الابنة مستشفى الأمراض العقلية ٠

ويبين تأثير الأم المدمر منذ الفصل الأول للمسرحية عندما يأتى اليها أنطوان الشاب الذى يريد أن يخطب كريستا ، ويتباهى أمام الأم انــه بمرتبه وقدره ثلاثون الف فرنك سيستطيع أن يهيىء لابنتها حياة لائقة ثم انه سيدرس ويحصل على درجة الاستاذية فى المحاسبة مما سيقفز بمرتبه الى الأربعين ألف وعمله ينتهى فى السادسة مما سيمكنه من أن يصطحب زوجته كثيرا الى السينما ٠ ويمثل انطوان وكريستا أمام الأم مشهدا لمــا ستكون عليه حياتهما السعيدة فى المستقبلحينمايتزوجان،لكنللأمتصورات أخرى ٠ تسخف من أحلام الشابين الغريرين ، وتقول لانطوان « هيا ثب الى رشدك» وتقول لكريستا « وانت اذهبى الى غرفتك ٠٠ خلصانى من هذا الحديث العبثى » ٠ ثم تقول لانطوان ان « الخطر هو أنا » « تريد المرأة احضر المال ٠ » « انك أرنب صــغير وديع ٠ بينــى وبينك هذه الفرنكات الثلاثون الفا ، الا تشعرك بالمهانة ؟ ثلاون الف فرنك شىء لا يصـــدقه عقل ، بل يمكننى أن أقول انه أمر مهين ٠ ولكن من يظنونك ؟ انت يا من تريد أن تتزوج ٠ المرأة ، يجب أن تعلم ، تكلف كثيرا » وعندما يشــرح لها تفاصيل عمله بالبنك تلمح الى امكانية اقترافه جريمة متقنة ، فليس عليه الا أن يزور توقيع رئيسه ويختلس ثروة كبيرة ٠ وتقول له محرضة « سوف أصف لك العلاج ٠ كى تسد ثغرة يجب أن تفتح ثغرة ، وهم أيضا لا يتوقعون غير ذلك » ٠ويسالها انطوان « عمن تتكلمين ؟ » فتجيبه من منطلق الشر الذى تنبثق منه روحها كلها « أيها الأرنب الصغير ٠ اذناك تهتزان (تتشممه قليلا) أيها الارنب الصغير ،كم يفوح لحمك النيىء ! المرير ، المفتشون ، رئيس الصيارفة ، فلنحكم المنطق مليا ! انهم ينتظرون جميعا أن تقدم ، أن تأتى الخطوة الأولى ٠ كل ما سوف يطالبونك به هو الا تنساهم ٠ » وعندما لا يبدو على انطوان المسكين انه قد فهم ، تفقد مدام سيركيه صبرها وتقول له « ستقتسم الغنيمة معهم ! يجب ان تتعلــم الحياة ٠ الحياة يجب أن تتعلمها » ٠ تحت قنــاع المرأة الجميلــة ذات الخمسة والأربعين ربيعا يبدو وجه المجرمة الشــريرة التى لا تتصــور

الحياة الا نهبا وسلبا ، ويتخذ الشر فى مسرحية أوديبرتى هذه من جديد شخصية أساسية هى التى تحرك مجريات الأمور من حولها ، وتوجـه الرجال الذين يلتصقون بها كما لو كانوا دمى تحركها خيوط مستترة ٠ ولكن هل سيقدر للشر الذى تنفثه مدام سيركيه ان يستشرى ويستطير ؟ هذا ما ستبينه أحداث الفصلين التاليين للمسرحية ٠

ان مدام سيركيه نموذج من الشخصيات التى أبدع أوديبرتى فى تصويرها ، وأودعها مفهوم الشر البهيمى الذى يسرى فى دماء المرأة مهما اخفت ذلك تحت أقنعة عديدة من الرقة والملاطفة ، وغطته بزينتها العصرية، فهى الافعى التى تلف جسدها الناعم اللدن حول الرجـل وتهمس اليه بالمحرمات وتغريه عليها وتخنق أنفاسه حتى ينصاع لها ٠ فاذا تخلص من قبضتها واسترد حريته عاد الى اتزانه وصوابه ٠

ولكن مدام سيركيه ايضا نموذج من الشخصيات التى أودع فيها أوديبرتى قدرات خارقة ، ان لها أصابع جنية و « يكفى أن ترفرف أصابعها فى قاع الفنجال أو الكأس حتى يضحى أى شراب سائغا حلو المذاق » وزوجها متيم بها يسخر حياته كلها لارضائها ، ولا يخالف لها أمـرا ٠ يقول عنها « عندما تخرج اكف عن الحياة » ويمضى فيصور لنا جانبا خفيا منها فيقول « انى اعرفها ٠ تخفى تحت مظهرها الفظيع رقة وقلقـا وهشاشة ٠ أتعرف ان من المستحيل تركها بالليل وحيدة ؟ » ولكنها مغرمة بارهاق من حولها ٠ على حد قول تيين عنها ، بل أنها تفقد الأرض كلها توازنها ٠ هل هى حيوان مفترس ؟ هذا ما تقوله هى عن نفسها لكن تيين يوضح الأمور فيقول الحيوان ليس مفترسا أو أليفا ٠ انها الحياة التى تبدو مفترسة عندما تكون مفترسة ٠ ان مدام سيركيه قد تلوثت بروائح المدينة العطنة لكنها لا زالت تتوق الى روائح أخرى مختلفة تتصاعد أكثر فاكثر ، روائح « النضارة ، الندى ، الشباب ، العشب ، الرقة ، النهر ، الزنبقة » ان الون الذى يناسـبها هو اللـون الأحمر ٠ لون النيران والحرائق ٠ والكل يلتهب بها ٠ وقد أمسكت نيرانها فعلا بتلابيب انطوان خطيب ابنتها كريستا ٠ لقد أغرته بالتزوير والسرقة ، وانقاد لاغرائها ٠ تقول مدام سيركيه « هل رأيت مبلغ نفوذى ؟ أقول ثلاث أو أربع كلمات، فيمضى هذا الفتى الطائش يرفرف بجناحيه فى كل الانحاء ، قطرة منى تكفى لتبديل أحوالهم ٠٠ كان مولعا بابنتى ٠ كان يخيل اليه ذلك ، ولكنه من أجلى كانت تضطرم احشاؤه ، من أجلى أنا » سرق انطوان البنك الذى يعمل به ، وجلب معه الى مدام سيركيه خمسمائة ألف فرنك ، ولا

يخفى انطوان أعجابه بمدام سيركيه ويقول لها « ليس ثمة ما يمكن ان يقال · انك بهذا اللون الأحمر تتالقين » ·

ويقول عن سرقته ان «الأمر ملما لو كان ثمة قوة تدفعني» وهذه القوة التى تدفعه كانت كلمات مدام سيركيه المحرضة ، بل ويعترف بانـه انما خطف المال من أجلها · وقد جلبه ليضعه بين يديها ·

ولكن سرعان ما نتبين أن مارسيل تيين الذى جاء الى المنزل يستأجر غرفة ويساوم بحياء على ثمن الغاز ، هو الرجـــل الوحيد الذى وقعت مدام سيركيه ، هذا الغول البشرى ، فى حبه · وانه الرجل الوحيد الذى يحسب فى حياتها لأنه هو الوحيد الذى امتلكها بخلاف الآخرين كلهم من محبيها فقد امتلكتهم هى · ولكن مارسيل تيين هذا يكشف عن وجههالحقيقى فى الفصل الثانى من المسرحية ، فهو من رجال الشرطة · وقد جاء الى منزل مدام سيركيه فى مهمة سرية بقصد القبض عليها ، وتخليص المجتمع من تحريضها على ارتكاب الجرائم ·

وعندما يلقى تيين القبض على مدام سيركيه ، لا تعارضه وتمضى معه الى حيثما يقودها ، فهو الرجل الوحيد الذى يحسب فى حياتها ·

وما أن ترحل مدام سيركيه من البيت ، وينفض كابوسها حتى يعود كل من أحبائها القدامى الى سجيته وسالف طبيعتـــه ، حتى فلوجلمان الرسام الذى كان قد بدأ نجمه يلمع ثم لشدة حبه لمدام سيركيه التى لم تبادله هذا الحب انزوى فى حيز ضيق معتم لا يبارحه · ويجسم أوديبرتى فى فلو جلمان شخصية العاشق الذى يصل به العذاب لصد الحبيبة عنه الى حد من الاكتئاب الحاد الذى يجعله يذوى فيكاد يتلاشى من الوجود · وينزوى فى ركن يبتعد فيه عن الناس يجتر همومه وتطحنه احزانه حتى تهن قواه ، ويعتريه الهزال ، ويهمل أمور نفسه فيبدو متهدلا متربا · وهذا ما حدث للرسام فلو جلمان الذى تقول له مدام سيركيه « هل خرجت من حفرتك ؟ حسنا فعلت · اقسمت الا ترينا وجهك الا عندمـــا تكف عن أن تحبنى · ولكن ماذا تريد ان يفعل بى ذلك ؟ » انه حب من طرف واحد · حب يرقى الى مرتبة المرض الذى ينهش قلب العاشق ولحمه ، فلا يبقى منه فى نظر الآخرين سوى شبح · لقد راح يحيا منذ ست سنوات فى كوة المكنسة الكهربائية الضيقة · كان اسمه قد بدأ يلمع ولكن كيف يرسم فى الظلمة محشورا فى ملكنسته الكهربائية ؟

ما ان تقصى مدام سركيه عن البيت حتى يعود الهدوء اليه ، وتدب السعادة فى قلوب الجميع ، فقد عاد الكل الى حالته الطبيعية ، ويمضى فى الطريق الذى أهل له · بيير ترك الموسيقى وراح يبذل اقصى الجهود لكى يشترك فى العرض السنوى لسيارات السباق ويسعى بايراد محدود أن يجرى تطويرا فى محركات السيارات حتى تعطى أقصى سرعة ممكنة · وبيير سعيد بذلك غاية السعادة ويحس انه استرد شخصيته تماما · ويقول لكريستا عن أبيها « استعيد صورته عندما كان لازال بميدعتــه · هل تذكرين ؟ كيف يتصور المرء أن رجلا بهذه القيمة أمكن ان يترك نفســه ليعامل مدة طويلة كأنه احط المساكين على يد هذه ··· فلنكف عن الكلام انها أمك فى النهاية » ·

وعاد الوفاق بين كريستا وانطوان · تزوجا واقامــا فى البيت بالغرفة التى كانت مؤجرة الى تيين · ونرى فى الفصل الثالث الزوجين الشابين منهمكين فى اعداد أدوات غرفة للصغار ، فان عاجلا أو أجلا سيجيئون » ويواصلان ـ على حد قول صديقهما بيير ـ عمليات التوطن فى منزل مدام سيركيه · التى تقول كريستا عن رحيلها « وانزاحت أمى عن كاهلنا » ·

أما الأب ، ذلك الرجل الذى كانت تحقر مدام سيركيه من شــأنه وتناديه « بالفيل » الوديع ، فقد استرد مكانته فى الحياة السياسية ، وراح نجمه يلمع وقد أصبح مرشحا لشغل منصب كبير ، وان كان لم يعلن بعد قرار التعيين ويقول بيير لكريستا عنه « انه يصعد بسهولة · ولن يتوقف عند هذا · أؤكد لك ذلك » ·

يجتمع الاصدقاء الثلاثة كريستا وانطوان وبيير ليعرض عليهما هذا الأخير الشريط السينمائى الذى التقطه لهما يوم حفل زفافهمــا · واذ يحتاج بيير الى شاشة للعرض يحضر هو وبيير الغطاء الذى كانت تغطى مدام سيركيه به سريرها · وهذا يدل على أن دولة مدام سيركيه قــد زالت بعد رحيلها من البيت · وما يلبث أن ينضم اليهــم الأب مســيو سيركيه ، ويدخل متحدثا فى السياسة التى لا يهوى غيرها · ويتشدق باصطلاحاتها وكلماتها التى تبدو كما لو كان يتغنى بها·ويرافق السياسى الكبير الآن مفتشا الشرطة اللذان رأيناهما فى الفصل الثانى قــد جــاءا للقبض على انطوان بعد ان سرق البنك · ولكنهما الآن معينان لحراسة مسيو سيركيه ، وقد أصبح شخصية بارزة من الشخصــيات العامة ·

واتخذ من أحد الفنادق الكبيرة فى وسط العاصمة مركزا وجه منه نشاطه السياسى حيث يجد هناك فى متناول يده ، فى كل لحظة ، السـلسلة الكاملة لوسائل العمل التى لا يمكن أن يستغنى عنها رجل يشق طريق الصعود : التليفون ، المطعم ، غرفة التدخين ، الحلاق ٠

ولكن قبيل العرض ينتاب كريستا الخوف من أن أمها قد تعود الليلة فتختل أعصابها ، الا ان المفتش الشاب والمفتش العجوز يطمئنانها بـأن المؤسسة التى زج بها فيها تشدد الحراسة عليها ، فعلى الاسقف مدافع رشاشة و « يمر التيار الكهربائى فى سور الحديقة ، بقوة الفى فولت ٠ خطر الموت يهددها ٠ ليس ثمة أدنى احتمال لعودتها » ويؤكد الأب لابنته أنـه استخدم نفوذه كله ليبقى أمها من حرينها ٠

ولكن ما توجسته كريستا قد تحقق ٠ تدخل مدام سيركيه ما أن تظلم الغرفة ويبدأ عرض الشريط السينمائى ٠ فتطلق كريستا صرخة حادة ، وتسمع جلبة مقاعد تسقط ٠ ويفد صوت مدام سيركيه محاولا ان يبث الطمأنينة فى قلوب الحاضرين ٠ « أصدقائى ، اهدءوا ، انه أنا ٠ أنا ماما ! » يضاء النور ، ويتخبط انطوان تحت الغطاء الذى سقط عليه ٠ أما الآخرون فقد اتخذت أجسامهم أوضاعا محنية غير طبيعية ٠ وتجد مدام سيركيه نفسها معزولة وسط ساحة القتال ٠

ولا ينبس أحد بكلمة ٠

ومع مجيئها يخيم شبحها على الجميع من جديد ٠ ويعود كل منهم الى ما كان عليه فى سابق عهده ٠ بل ويجاهر بذلك ٠

فانطوان أضحى لصا نشالا ولن تريده زوجته بعد الآن ٠ جريجوار البواب نهاش للجيف ٠ وبيير مايسترو ، وعازف أرغن فى الدير المجاور٠ ومسيو سيركيه يفتش عن ميدعته كى يعود لصناعة القبعات النسائية ، لكن امرأته قد وجدت له دائرة انتخابية سيصبح نائبا لها بالرشـوة ٠ وحتى فلو جلمان سيعود ليقذف به الى الكوة الضيقة ويغلق عليه الباب ٠ بل الادهى من ذلك ان مارسيل تيين نفسه ما يلبث أن يعود اليها متوسلا ان تقبله مستأجرا لغرفته القديمة حتى يستمتع بتناول الافطـار معها ٠ وعندئذ يضحى واحدا من الآخرين ، وتقرر مدام سيركيه ان تعهد اليه فى بيتها بأمور الخدمة ، وتأمره بأن يرتدى الميدعة ويمسك بالمقشة لينظف لها مخلفات ابنتها كريستا التى ستدفع بها بعد طلاقها من اللص انطوان

الى احضان المفتش الشاب الذى يقبل ان يتزوجها حتى يكون أكثر اقترابا بذلك من الأم مدام سيركيه ذاتها · وتقول « كل يريد أن تكون له قصة معى · (مشيرة الى المفتش العجوز) هذا الشرطى يحلم ان أقتله بالسم · (مشيرة الى جريجوار البواب) دفان الموتى هذا لا ينتظر سوى ايماءة من أصابعى حتى يعمل القتل فى الناس ، ويحيلهم الى موتى ، (يستل جريجوار من جيبه سكينا ، ويمسك به مشرعا) أنتم اعدائى ··· كان الأمل الوحيد ذلك الرجل · تعرفون عمن اتحدث ؟ الا أنه جاء يلقى القبض على ؟ كلا ، ليس من أجل ذلك · ولكن لأننى لم أتنبه الى أكذوبته (تشير الى نفسها) هذه البهيمة الضخمة ، توهمت انه أستاذ مدرس كانت تفوح منه نتانة التمرينات والقواميس · آه ، الخنزير ! ثم ، فى السيارة ، كنا نحن الاثنان سويا ، ساعة أو ما يقرب من ذلك ولم يقل سوى « أجل ، ياسيدى ، كلا ، ياسيدتى » بطريقة آلية وببرود · انه صنف من رجال الدنيا ، ولكنها ليست هذه الدنيا · كيف أجرد نفسى من سلاحى · كيف أهدم نفسى · بأى نحو يمكن ان أسرى عن نفسى » ··

ولكن مهما حاولنا أن نتعمق فى تفسير شخصية مدام سيركيه فلن نستطيع أن نفهمها الا على انها تتأبى على التفسير الكامل ، ومنذ متى كانت المرأة شخصية واضحة لا يشوبها الغموض ؟ ولنستمع الى مدام سيركيه تتحدث عن نفسها مخاطبة الرجال من حولها انتم أعدائى · ليس لكم من قانون آخر غيرى · أنا طبيعتكم · أنا مصيركم · أما أنتم فبالنسبة لى ضرورة ، انتم قدرى » · مدام سيركيه اذن ليست كينونة جامدة ثابتة بل علاقة متحركة · هى بالنسبة للرجال مصيرهم وهم بالنسبة لها ضرورة · وتمضى فتقول « هل تتصورون أن هذا يسعدنى ! (بغموض) ولدت بجوار جبل غنى بالنباتات البرية · كان أبى ثريا · يمتلك مناجم يمتلك الفحم ، الحديد ، النار · أول الأمر ، كانت دهشتى اننى امرأة · يقال ان النساء لسن سوى أشكال · لاشك أن أغلبهن كذلك · أما أنا فلم أكن مجرد شكل · فى البداية كانت حيويتى تلهينى · بعد ذلك صارت تقلقنى · ما عدت استطيع احتمالها · لا أستطيع احتمالكم · ما ان اتحدث اليكم ، انظر اليكم ، حتى ترتعدوا ، تتلعثموا ، تتفسخوا · تلبسكم حيوانات (يتحسسون وجوههم) انها تجسم حقيقتكم » · مدام سيركيه اذن ابنة الطبيعة ، كانت امرأة ولكنها لم تكن مثل أغلبية النساء شكلا بلا مضمون ، بل كانت على الأخص مضمونا ، كانت حيوية دافقة ، انوثة متفجرة · لم تكن فى صباها الى جوار الجبل وبين النباتات البرية ، بين احضان الطبيعة ، لتكترث بذلك ، فلم تكن لتعتقد أن هذه الحيوية سوى

بهجة ولهو وتسلية . لكنها عندما دخلت الى عـالم المدنيـة واحتكـت بالرجال وجدت أن أنوثتها أسرة مدمرة قاتلة ، حتى اضـحى الرجال يتحولون تحت نظراتها الى وحوش وحيوانات . فاضحى هذا مخيفا لها، وامتلأت رعبا مما تسببه للرجال من حولها ، حتى انها راحت تطلب لنفسها العقاب ، تدين نفسها على ما يحدث للرجال من تفسخ بسببها ، وان كان دون ذنب منها ولنسمعها فى أخريات الفصل الثالث تمضى فتقول « هذا مخيف ! لا تقتربوا منى . الذى يملأنى رعبا ، الذى يقززنى ، هو انعكاس عقوبتى على وجوهكم (الى جريجوار) أنت ، يارجل ، تعال ومعـك نصلك . ابقر بطنى (يلقى جرايجور سكينه ، ويركل السكين بقدمه) .. » انها كانت تنتظر من الرجال الادانة والقصاص لقاء ما تحدثه بهم من اضرار ، وتوقع بشخصياتهم من انحراف . ولكن ما من رجل ادانها ، ووجد الشجاعة أن يصوب اليها أصبع الاتهام ، وينزل بها العقاب الذى تدرك هى انها تستحقه . فكل من التقت به من الرجال ضعف أمام انوثتها وتخاذل ازاء حيويتها وفتنتها ، فكانت النتيجة وبالا عليهم وعليها ، اذ وجدت نفسها تتشمم فى نفسها رائحة البهيمة النتنة ، من جراء ما تدنى اليه الرجال الذين ضعفوا أمامها وخارت عزائمهم . فهى لـم تجد من يسمو بها ينتشلها ، حتى زوجها ذلك الضـعيف الخائر الذى لا يجيد سوى التشدق بألفاظ السياسة ومحاوراتها ، لم يجد فى أن يوقظ بداخلها طهارة الطبيعة ونضارتها ، وصار الرجال جميعا ــ على حد قولها ــ حبيسى الجزيرة التى هى سيدتها ، لايعرفون الخروج منها . كان الأمل كله فى انتشالها من حمأتها معقودا على تيين . تقول لزوجها « فعلت كل شىء كى يطلقوا سراحى ، ولكن ذلك القفص هناك ، كنت اتشبث به . كنت انتظره هو . كنت أفكر قائلة هو سيغيرنى . واذا تغيرت تغيرتم . ستصبحون شموسا من البلور ، احرارا مبحرين فى النور غير المحدود لكنه لم يأت . انتم اذن هالكون . اغربوا عنى جميعا . انصـرفوا ! اتركونى ! » انه بعد ان سار فى طريق وقاية المجتمع من شرورها ، بالقاء القبض عليها وايداعها تلك المؤسسة التى تعنى بعلاج الأمـراض ذات الغرابة الخاصة ، لم يأت اليها . اعرض عنها . وتركها لقدرها . وقد أستطاعت تلك الساحرة ان تخرج من بين الأسوار الحصينة ، وتعود الى نزلها وتدخل من بابه دون ان يكون معها مفتاحه . عادت تمارس تأثيرها المدمر على كل من حولها ، كوحش لا فكاك من براثنه ، ووباء لابرء منه وتظل شخصيتها غامضة آسرة منفرة بغيضـة . تسـتهوى الالباب ، محيرة ، وتشحذ الفكر على التأمل . وبذلك كان جمال هذه الشخصية

جمالا لا يستنفد · يفوح فى ارجاء المسرحية أريجها ، مثلما يفوح فى الخلاء أريج زهرة برية · ولو كان من الميسور امساك شـــخصية مدام سيركيه بكل ابعادها لما كانت ابداعا فنيا يتوافر له هذا السحر الآسر ، والثراء الذى لا ينضب معينه ·

ولهذا أيضا تسير الحركة الدرامية بالمسرحية فى طريق دوار ، وتنتهى كما بدأت · فنحن ازاء مستأجر جديد جاء الى نزل مدام سيركيه مثل ذبابة تقترب من عش عنكبوت · ويثور فينا التساؤل دوما ، هـــل سيقدر لهذا الرجل المهندم الذى يضع على عينيه نظارة مذهبة أن يقــع أسير الجزيرة التى تتمتع مدام سيركيه بالسيادة عليها ، أمــا انه هو الرجل الذى بعث به القدر لينتشل مضيفة النزلاء من محنتها ، ويسير بها فى طريق التغيير ؟

(ترجمنا من مسرحيات أوديبرتى « الشر يستطير » و « الصابرون » ونشرتا بالعدد ١٢٠ من سلسلة « مســرحيات عالمية » بالكويت ـ كمـــا ترجمنا « مضيفة النزلاء » ونشرت بالعدد ١٢١ من هذه السلسلة وهذه المسرحيات الثلاثة هى ما ترجم الى العربية من مسرحيات هذا الكاتب) ·



الفصل السادس

مسرح آرتور أداموف

المبحث الأول : كيف جاء اداموف الى المسرح :

ولد أرتور أداموف فى روسيا عام ١٩٠٨ وأمضى طفولته فى جنيف،واستقر به المقام فى باريس عام ١٩٢٤ حتى توفى بها عام ١٩٧٠ ٠

وقد بدأ أداموف محاولاته فى الكتابة المسرحية عام ١٩٤٧ جنبا الى جنب مع رفاقه الطليعيين بيكيت ويونيسكو وجينيه وغيرهم ٠ وكانت أولى مسرحياته « الخدعة » واعقبتها « الغزو » عام ١٩٤٩ ثم « المكيدة الكبيرة والصغيرة » عام ١٩٥٠ ٠ وقد قامت هذه المسرحيات على فكرة ان الانسان يولد ويشقى ويموت دون سبب معقول ٠

وقد تابع أداموف التعبير عن هذه الفكرة فى أعمال مسرحية لاحقة فكتب عام ١٩٥٣ « الجميع ضد الجميع » و « معنى المسيرة » و « التلاقى » كما كتب « الأستاذ تاران » التى تحتل مقاما خاصا فى تطوره المسرحى ٠

والذى يلفت الانظار فى مسرح أداموف على الأخص هو التحولات الأريبة فى الشخصيات والأماكن ، حتى اننا لا نرى وصفا لأدب اداموف المسرحى افضل من انه أشبه « بلعبة الاستغماية » ويلعب أداموف فى

مسرحياته الأولى هذه اللعبة ليعطينا احساسا بأن الانسان تائه فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى الوقت ذاته ٠

ولا تسمح الطبيعة العريضة المفككة لمسرحيات أداموف بالبلوغ الى أية لحظة حاسمة ٠ ونحس بأنها يمكن أن تمضى الى ما لا نهاية بقدر ما يمضى المؤلف فى استخدام أسلوبه السطحى الخالى من العقدة فى رسم لوحات أشبه بالاحلام ٠

وتوحى مسرحيات أداموف بعلاقات غريبة غامضة ٠ فالى جانب تلك الاحداث التى تجرى على مسمع ومرأى مناهناكأحداثاخطروابعدمدى تتم فى الخفاء ٠ وليست الاحداث التى تقع أمامنا الا نتيجة حتمية واثرا لتلك الأحداث الخفية ٠

على ان أداموف ما لبث أن تنبه ـ على حد قوله ـ وهـو يكتب مسرحيته « البنج بونج » التى قدمت فى مارس ١٩٥٥ الى ضحالة الفكرة الاصولية التى بدأ بها مسرحه ، فبدا عليه تحول ملحوظ فى أعماله اللاحقة وهى « باولو باولى » عام ١٩٥٧ و « ربيع ٧١ » و « سياسة الآخرين ، عام ١٩٦٢ ، فقد اكتشف أنه انما يدور فى حلقة مفرغة فارتد عن فكرته الأولى التى تحمس لها أشد التحمس ليناصر تصورا جديدا للمسرح رآه أكثر صدقا وشرفا وأمانة ، الا وهو مسرح « الحقيقة الانتقادية » ولا شك ان هذا التطور نحو الايجـابية الاجتماعية يعد ظاهرة جـديرة بالتأمل والدراسة ٠

كان اداموف واحدا من الكتاب الذين ظهروا فى اعقاب الحرب العالمية الثانية ٠ وقد وقف جنبا الى جنب مع بيكيت ويونسكو وجينيه وغيرهم لاقامة المدرسة المعروفة فى المسرح الحديث « بمسرح الطليعة » أو « مسرح اللامعقول » كما يسمونه احيانا ٠ وقد ساهم اداموف بسيل من المسرحيات فى دعم تيار هذا المسرح اتصـفت بالتجريد والعمومية ومواجهة مشكلة الانسان باعتباره انسانا أعزل منفصلا عن كل ما يحيط به من تفاصيل الحياة اليومية وباعطاء اجابة سوداوية متشـائمة على تساؤل الانسان السرمدى : من أنا ؟ من أين جئت ؟ الى أين أذهب ؟ واذ يمضى رواد الطليعة واللامعقول فى طريقهم المحير المحـزن نجد اداموف يكتشف أنه انما يدور فى حلقة مفرغة فيرتد عن فكرته الأولى التى تحمس لها أشد التحمس ليتابع تصورا جديدا للمسرح يراه أكثر صدقا وشرفا وأمانة ، الا وهو مسرح الحقيقة الانتقادية ٠ ولا شك ان

هذا التطور نحو الايجابية الاجتماعية يعد ظاهرة هامة فى مسرح اداموف مكن العقل من أن يعرف فى النهاية ما هو المقصود بالجهود الانسانية المبذولة على مدى التاريخ فى مجالات الأدب والفن على وجه العموم ·

فى عام ١٩٤٦ نشر اداموف اعترافات ذات طابع تحليلى نفسانى تلقى ضوءا على الافكار والنوازع المسيطرة عليه وهى فى شطر كبير منها مخاوف ذاتية ·

ثم كتب اداموف أولى مسرحياته عام ١٩٤٧ وأخرجها روجيه بلين عام ١٩٥٢ بعد أن ارهقته هذه المسرحية ـ على حد قوله ـ حتى أحبها · وكانت مسرحية لم يسبق أن قدم مثلها · فقد كانت مفرطة فى التجريبية ومتأثرة أشد التأثر بتعاليم أنتونين آرتو ·

وقد ثار التساؤل عن الاسباب الحقيقية التى دفعت اداموف الى كتابة أولى مسرحياته · وأجاب اداموف على هذا التساؤل بأنه لا يتبين هذه الاسباب تماما ولا يرى نفسه بحاجة الى استجلائها · كان يقرأ سترنبرج بشراهة ، وعلى الاخص « مسرحية الحلم » وربما بسبب سترنبرج شدته مشاهد الحياة اليومية العادية ، وعلى الاخص التدفق البطىء للمارة والعزلة التى تخيم على كل من المارة فى خضم هذا الزحام ، والتنوع المهول فى الاحاديث التى لاتتناهى الى الاذن منها الا شذرات عابرة ، تبدو اذا ما قرنت بشذرات أخرى كلاما ذا طابع تفصيلى ورمزى ·

وربما بقيت هذه الانطباعات غير المحددة فى مخيلة اداموف الى أن صادفته فى الشارع حادثة تافهة فى مظهرها ، الا انها بدت له مشهدا فى مسرحية حقيقية فصاح : هذا هو المسرح · هذا ما أريد أن أكتبه ! شاهد ضريرا يستجدى · ثم اقبلت فتاتان فى ميعة الصبا مسرعتين واصطدمتا به · وفى هذه اللحظة كانتا تغنيان أغنية شعبية تقول : اغمضت عينى فبدا الوجود رائعا · من هذا المشهد العارض قفزت الى ذهن اداموف فكرة مسرحيته الأولى التى استغرقت ثلاث سنوات وقد حاول ان يصور فيها عزلة الانسان واستحالة التفاهم والتجاوب بين البشر وان مأساة الانسان تتمثل فى ان ما من أحد يفهم الآخرين · ما من أحد يعنى بالاقتراب من الآخرين أو يكترث بالتجاوب معهم·كلفىبيدائه يهيم · كل فى فلك انانيته واهتماماته يدور · اننا وحدات مرصوصة الى جوار

بعضها دون تماسك بينها ولا تجانس · ان التجانس بين الناس ظاهرى فحسب ، اما فى الاعماق ، فالهوة سحيقة ، وبعبارة أخرى حول اداموف لحظة واقعية جزئية الى رؤيا ميتافيزيقية ·

نشرت مؤسسة جاليمار الباريسية ثمـــانى مســـرحيات لأرتور اداموف فى مجلدين · تضمن المجلد الأول خمس مسرحيات هى «الخدعة» و « الغزو » و «المكيدة الكبيرة والصغيرة» و «الأستاذ تاران» و «الجميع ضـد الجميع» وتضمن المجلد الثانى ثلاث مسرحيات هى « التـــلاقى » و «معنى المسيرة» و «البنج بونج» وتصدر الجزء الثانى من المسرحيات مقدمة بقلم المؤلف كانت بمثابة مذكرة بالدفاع عن فنه المسرحى أوضح فيها كثيرا من الأمور التى غمضت على النقاد ·

وربما كان ارتور اداموف ـ الكاتب الفرنسى المنحدر من أصل روسى ـ اكثر كتاب الطليعة نزوعا الى « الاجتماعية » وذلك منذ أعماله المبكرة · واذا كان مسرح صموئيل بيكيت يتصف بالتجرد عن الروابط الاجتماعية والاقتصار على مالا يمكن الاستغناء عنه منها فان مسرح اداموف حافل بالروابط الاجتماعية المتشابكة المتداخلة بل والمعقدة ·

واذ كنا نقول ان مسرح اداموف فى مجموعه تغلب عليه «النغمات الاجتماعية » فاننا لا نجد لتلك النغمات فى مسرحياته الأولى أى مضمون أى اننا لا نجده يتخذ مادة لفنه مهاجمة وضع اجتماعى بعينه أو مذهب اقتصادى بذاته · بحيث يمكن ان تقدم « الجميع ضد الجميع » مثلا فى مجتمعين متباينى النزعة ويرضى عنها جمهور كل من هذين المجتمعين على السواء ، ذلك ان اداموف يترك للجمهور أن يملأ الشكل المقدم أمامه بالمضمون الذى يرضى عنه بحسب معاييره ومفاهيمه لما يجب ان تكون عليه الروابط الاجتماعية ·

على اننا نجد اداموف فى آخر مسرحياته المنشورة فى «جاليمار» وهى « البنج بونج » ثم فى مسرحيته التاليـــة بعنوان « باولو باولى » يلجأ الى تحديد المضمون الاجتماعى الذى يبنى عليه عمله وينسج حوله خيوطه · فهو قد اختار « الايجابية » منتقدا أشد الانتقاد وأمره المجتمع الرأسمالى الاستعمارى وحيله الكبيرة والصغيرة لجمـــع الثروات غير المشروعة واستغلال الضعيف وتسخير الامكانات لخدمة المآرب الشخصية ·

المبحث الثانى : مسرحيات المرحلة الأولى

المطلب الأول : نظرة عن قرب الى سبع مسرحيات لأداموف

اولا المخدعة :

وبعد ثلاث سنوات من العمل واعادة الكتابة توصل اداموف الى انجاز مسرحيته الاولى « الخدعة » ٠

وتحكى « الخدعة » قصة مستخدم يقضى عطلة فى مدينة لم يرها من قبل ولا تذكره بشىء ٠ يسأل عن الزمن فلا يصل الى جواب ٠ الشىء الذى يتوق اليه والذى ينقصه هو المراة ٠ لابد ان ثمة امراة فى مكان ما ٠ فى حى آخر ٠ يمكنه ان يلتقى بها ويصادقها ٠ الأمر لايحتاج الا الى شىء من الوقت ٠٠ وشىء من الصبر ٠٠ وتبدو سمات « المستخدم » منذ اللحظات الأولى ٠ فهو شخص معتز بنفسه متفتح للحياة ٠٠ يريد أن يحب وأن يحب ، وان يتزوج وان ينجب أولادا ٠ وهو متفائل واثق فى أن السعادة قادمة ٠ ولنسمعه يقول :

المستخدم : أنا وكيل احدى البيوتات التجارية بالاقاليم ٠ اكسب عيشى بشكل لائق ٠ ورقتان ماليتان ثابتتان كل شهر ٠ من المؤكد أن هذا المرتب ليس ثروة لكنه قابل للزيادة ٠٠ لقد وعدونى بترقية ربما زيادة فى العمولة ٠ عندما يكون للمرء مهنة مثل مهنتى لايدركه العوز ابدا ٠

ويلتقى « المستخدم » فى الطريق بليلى المراة الجذابة اللعوب التى تتلهف اليها قلوب الرجال ، وتسمع من أنحاء المسرح النداءات العديدة تطلبها وتتوسل اليها وتستعجلها بالمجىء ٠ ويعرض « المستخدم » عليها الزواج لكنها تلومه على تعطيله لها بثرثرته وانانيته ٠ وتنصرف عنــــه فيطالبها بموعد تحدده ليلقاها ، لكنها تطلب منه ان يترك الأمر للصدفة وما أن يخرج المستخدم وتمضى ليلى فى طريقها حتى تلتقى بشخصية اخرى عكس شخصية المستخدم ٠ انه « أن » المتشائم المتهدم الذى لايرى سعادة فى يومه أو فى غده ٠٠ ولنستمع اليه يحادث ليلى :

آن : كنت قد وعدتنى ياليلى ذات مرة بشىء ما

ليلى : وعد ؟ أنا وعدتك بشىء ، انت متأكد ؟ وعلى أى حال فمن الجائز ان أكون قد وعدتك ، فأنا أقابل اناسا كثيرين ·

آن : ليلة ان تنزهنا بالقرب من المحطة (برهة صمت) لم يكن لى الخيار فى آن أحيا ، لكن بامكانى ان اختار ميتتى (برهة صمت) كنت قد وعدت بقتلى ·

ليلى : انت مخطىء اذ تريد أن تموت ، لكنك اذا أصررت ، فلا مانع عندى · لا أستطيع أن أرفض لأحد طلبا ويمكنك ان تستفيد من ذلك ·

آن : أنا ميت ·

ليلى : لكن اذا كنت ميتا ، كيف تريدنى ان أقتلك ؟

آن : كل الناس ماتوا ، ليس فى الوجود سواى ·

ويمضى المستخدم فى تفاؤله الاعمى ينتظر ليلى · وكذلك يفعل « آن » ولا يشك أحدهما فى أن ليلى قادمة ، حتى بعد أن يفوت الوعد المحدد · الأول يؤمن بان الحب سينتصر والثانى يؤمن بأن ليلى ستفى بوعدها وتقتله · الأول ينتظر سعادته على يد ليلى والثانى ينتظر موته ·

وتتعرف ليلى بشخصيتين أخريين · الأولى شخصية رئيس تحرير جريدة « المستقبل » وهو ولهان بحبها حتى انه يصرح بأنه لايقوى على المضى فى اصدار الجريدة ما ان تغيب عنه · والثانية هى شخصية الصحفى الذى تكترث به ليلى وتوليه اهتمامها ·

وفى المشهد الثالث والرابع نجد اداموف يعمد الى أسلوب تحويل الشخصيات والاماكن · فنرى رئيس التحرير يتحول بغتة الى مدير مرقص ثم تتحول قاعة الرقص الى قاعة فندق كبير · ويدخل المستخدم الى الفندق باحثا عن ليلى · ويسأل الصحفى عما اذا كان قد رأى امرأة ليست كالاخريات امرأة مثل طائر كبير أبيض يحوم على القمم العالية فيجيبه الصحفى : لم أر احدا بهذه الاوصاف · صحيح انى لم اخرج وأنت تقول انك على موعد معها بالخارج ،ولكننى اسألك عما اذا كنت تعرف صديقتك حق المعرفة ، الا أنه لايمكن للمرء ان يعرف الناس حق المعرفة على انى لا أعتقد ان هذا يهم كثيرا فى حالتك ·

على أننا مع مضي الحوار نعتقد ان « المستخدم »لا يبحث عن ليلى قدر ما يبحث عن وظيفة وعن مدينة الحياة فيها مرحة والناس ظرفاء · والواقع ان البحث ليس عن امرأة بذاتها ولذاتها ، بل هو بحث عن شيء ما · كل يبحث عن شيء ما · كل ينتظر أملا ما · يطمع فى رجاء ما يتوق اليه ويترقبه بصبر واناة وشوق · ربما دون ان يعرفــه خير المعرفة · ولكن تلك الحركة التى لاتنتهى والتى يخوضها « المستخدم » · ذلك المشى اللانهائى الذى يمشيه · اذ انه طوال المسرحية يسير ويسير · ذلك المشى الذى لاينقطع والحركة الدائبة انما يرمزان الى مسيرة الحياة وحركــة المصير الانسانى ·

وكلنا يذكر فكرة الانتظار التى بنى عليها صموئيل بيكيت مسرحيته ذائعة الصيت « فى انتظار جودو » وها هو اداموف فى وقت معاصــر أيضا يصوغ مسرحيته (كما فعل بيكيت فى مسرحيته الأولى تلك) على فكرة الانتظار · واذا اختلف المؤلفان اللذان ينتميان الى حركة واحدة فى المعالجة التفصيلية الا انهما قد اشتركا فى نقاط كثيرة · وكمــا ان بيكيت قد خلط الانتظار الذى لاينتهى بأمل ميئــوس منــه فقد خلــط اداموف انتظار « الخدعة » بأمل لا يتحقق لكنه فى الوقت ذاته أمل موثوق فيه « المستخدم » و «آن » ينتظران ، وينتظران الشخص ذاته ·· ليلى ·· مع انها بالنسبة لكل منهما تعنى شيئا مختلفا للغاية · الهلاك للثانى والسعادة للأول · وان الانتظار الذى اعتمد عليه كل من بيكيت واداموف ليس انتظارا ذا مضمون سياسى أو اجتماعى كما فعل كاتب معاصر · آخر هو الأمريكى كليفورد أوديتس فى مسرحيته « فى انتظار ليفتى » بل هو انتظار ميتافيزيقى · انتظار مجرد ·· انتظار لمجرد الانتظار أيا كان مضمونه ·

على ان اداموف يغرق فكرة الانتظار فى كثير من تفاصيل الحياة اليومية بخلاف بيكيت الذى يجرد انتظار الصعلوكين جوجو وديدى من كل دقائق الحياة اليومية ويلقى بهما فى طريق خلوى ليست به ســوى شجرة جرداء ·

وربما كان ذلك هو السبب فى أن فكرة الانتظار بكل أبعادها تبزغ توا أمام اعيننا فى مسرحية بيكيت وتنفذ الى عقولنا وقلوبنا فورا · أما فكرة الانتظار فى مسرحية اداموف الأولى التى نحن بصددها فهى غارقة

فى كثير من التفاصيل الجانبية التى قد تجعل الفكر يجنح الى مسارات أخرى ، اننا نرى بيكيت يلقى فى مستنقع الانتظار بصعلوكيه ويدير بينهما حوارا نفهم منه انهما جانبان من شخصية واحدة وان كلا منهما يكمل الآخر · ان الانسان يؤمن ويشك فى الآن ذاته · أما اداموف فقد وضع أمام الانتظار طرفى نقيض « ان » الرافض للحياة و « المستخدم » المتقبل للحياة · ان ما ينتظره صعلوكا بيكيت أكثر تجريدية وميتافيزيقية مما ينتظره بطلا اداموف · فهذان لاينتظران جودو بل امرأة · أى انهمـا ينتظران ـ ان شئنا ان نقول ـ أملا دنيويا · ولهذا كان الأمر ايسر على اداموف أن يجعلنا نتوقع ان بطليه سيلتقيان ان عاجلا أو آجـلا بمـن ينتظران · وان الانتظار سينتهى باللقاء · أما عند بيكيت فان اللقاء يبدو أبعد منالا ·

لايمكن الا تأتى ليلى ·· هذا ما يقطع به كل من المستخدم و « أن » كلاهما ينتظرها · وكلاهما يوقن بمجيئها · هل جاءت ولـم تجد أحدا فانصرفت ؟ لقد كلف المستخدم « آن » بانتظارها عندما راح المسـتخدم لاداء بعض الأعمال · فهل نام « آن » فجاءت ليلى وانصرفت اثناء نومه ؟ لكن بدلا من أن تجيء ليلى يجيء الصحفى ليجد « أن » وحيدا · ومن حوارهما نفهم ان ليلى قد هجرته ، وأن حالته قد ساءت ووصلت الى ما هى عليه من ضياع بسبب هذا الهجران ، ويأكل الندم قلب آن لأنه لم يقم بعملية البحث عنها فقد تكون قد خرجت الى الشوارع فى الليل ، وقد يكون اصابها سوء من جراء ذلك · وهو لايغفر لنفسه ذلك · لقد اعطى حياته لليلى وهى قد منحته الموت لقاء ذلك · لقد وعدته بأن يموت على يديها · لابد ان يبحث عنها حتى تفى بوعدها له · ويخرج آن ليبحث عن ليلى عند رئيس التحرير · كما يتكرر اللقاء بين رئيس التحرير والمستخدم · بل ان رئيس التحرير يتحول فى المشهد السادس الى مدير الشركة التى التحق بها المستخدم ويجتمع هذا الأخير بليلى عند رئيس التحرير لكن دون أن يكون هذا لقاء شافيا ·

ويجرى المشهد التاسع بين ان وعاهرة تهبط فى الطريق ليلا وقد اقترب الموعد الذى لايسمح لها فيه بأن تمارس مهنتها وهى لذلك مذعورة وجلة من البوليس · ويعبر اداموف عن بحث البوليس بانوار كاشـفة تكتسح المسرح وتنقب فى ارجائه · انها واقعة لامحالة بين أيدى رجـال البوليس الذى يسمع وقع خطواتهم من بعيد · ومن غير البوليس يمشى والليل بهذا الهدوء ، وهذا الاعتداد بالنفس ؟ واذا ما ضبطت فسيزج بها الى السجن هى و « آن » الذى يوجد الى جانبها على قارعة الطريق ·

وينتقل بنا المشهد العاشر الى زنزانة فى سجن وقد اعتقل فيهـــا «المستخدم» بتهمة غير معروفة • وقد اقبل الصحفى فى زى محام ليتولى مهمة الدفاع عنه • ان البقاء فى السجن يعوق المستخدم رهو ذلك الشخص النشـــيط المقدام دائـب السـعى والبحث عن الســـعادة ، وعن تحقيق هذه السعادة • ويطمئنه الصحفى المحامى بأنـــه سـيكون هناك ، الى جواره • وحتى لو لم يره فسيكون هناك • لقد أضحى المستخدم لايرى وان كان لم يصبح ضريرا • تكون ليلى فى النهاية من نصـــيب رئيس التحرير بعد ان يلفظها الصحفى • أما الشخصيتان الامينتان الشريفتان « آن » و « المستخدم » فلم يظفر أيهما بشىء • المستخدم ألقى بـه فى السجن • ربما كان البوليس الذى رأيناه يتعقب العاهرة فى المشهد السابع قد ألقى القبض عليه • أما آن فقد مات • صدمته سيارة وأضحى جثـة هامدة ملقاة على قارعة الطريق حتى ان الكناسين الذين جاءوا يكنسون الشوارع يكنسونها ضمن ما يكنسونه •

وقد تهدمت ليلى فى النهاية وبان عليها العناء • وقد لفظها الصحفى ثم رئيس التحرير • وتمضى فى تلبية طلبات مريديها حتى يأتى اليوم الذى سينتهى بها الحال فيه الى ان تطارد كما طوردت العاهرة فى المشهد التاسع • بل ربما كانت تلك العاهرة فى المشهد المذكور هى ليلى على صورة أخرى • أو تجسيم لمصير ليلى •

هذه هى « الخدعة » وعندما يقول « آن » ان الكل قد مات وما من سواه ، فهو يعنى أن كل شىء يسير الى الموت ، والموت لاعلة له ولاحكمة وعلى ذلك يكون الوجود خدعة ومادام أن القدر واحد بالنسبة للجميـع فليس ثمة قدر بل هناك عبث •

ثانيا : الغزو :

وفى محاولة لتصحيح بعض افراطاته التى عيبت على مسرحيته الأولى نجد اداموف يتحول فى مسرحيته الثانية « الغزو » التى كتبها عام ١٩٤٩ الى اختيار موضوع أكثر تحديدا وان يخلق شـــخصيات حقيقية لامجرد معادلات حسابية ، وان يلجأ الى تكنيك أكثر سيطرة على شعاب المسرحية ولما أشتاتها • واذا كان كافكا قد عنى بأن يبرز طابع الرعب العام من خلال نفسية بطل واحد ، أى ان يتخذ من شخصية واحدة رمزا للرعب السائد بين البشر اجمعين ، فقد عمد اداموف فى الغزو الى جعل الرعب ينبع عن مجموعة من الشخصيات لا من شخصيةواحدة •

وقد اخرج مسرحية اداموف الثانية المخرج جان فيلار وقدمها على مسرح « ستوديو دى شانزليزيه » بباريس فى الرابع عشـر من نوفمبر ١٩٥٠ · ويقول اداموف بصدد مسرحيته الثانية : « معتقدا انى بالخدعة قد اتيت بالحل كله لمشكلة الانسان ورغبة منى فى المضى الى الكتابـة للمسرح كان من المتعين على فى مسرحية الغزو ان اتخذ لنفسى موضوعا محددا·لن يكون الوجود هو الاطار الرحيب الذى أجولفيهبلسوفـيكون مجرد غرفة فحسب·ولن تكون الشخصيات انماطا بل اناسامنلحمودم· ولما كنت قد وضعت شخصياتى هذه فى غرفة واحدة فلابد ان يدخلوا فى حديث مع بعضهم · لكنى لم اتخل فى مسرحيتى هذه عن فكرتى الرئيسية التى سبق ان رددتها فى الخدعة الا وهى ان ما من أحد يصـغى الى الآخرين بل أن كلا منطو على نفسه ، ويرهف السـمع الى نوازعـه وهمومه · ولقد انتابنى الحرج والحيرة فى هذا المقام ، أنا الذى أوضحت فى مسـرحيتى الأولى استحالة كل تخـاطب وتجـاوب حقيقيين ، وجـدت نفسـى مضطرا الى كتابه حـوار شأنى فى ذلك شـأن أى كاتب مسرحى آخر · ولقد تفتق ذهنى عن خطة محكمة · أجل · سـتتحادث الشخصيات ولكل منهم سيسمع ما يقوله الآخرون لكن الآخرين لن يجيبوا بما يجب عليهم أن يجيبوا · ولكى اجتاز هذه المخاطرة بأمان بحثت بـلا كلل عن صيغ أو كليشيهات تجرى فى الحياة اليومية جريانا عاديا لكنها فى الاعماق تعنى اشياء أخرى تماما · ويحضرنى مثـل صـغير من مسرحيتى هذه · ان انيس وهى احدى شخصياتها تبحث عن آلة كاتبة ولكنها فى الواقع انما تبحث عن شىء آخر تماما · ولقد اعتقدت وأنا أكتب الغزو انى لا أفصح عن حقيقة انسانية لاجدال فيها فحسب بل وانى ابتدع شـكلا جديدا من الدراما الا انى اكتشـفت ان هذا النوع من الحوار قد سبقنى اليه تشيكوف » ·

وتتلخص الغـزو فى أن بيير غـارق فى الأوراق · أوراق على الأرض · وعلى المقاعد ، وعلى الأرفف فى الحوائط · انه منكب على هذه الأوراق ليل نهار يحاول أن يفتش سرها ولا يريد أن يضيع لحظة واحدة حتى يصل الى فك لغزها · ويطالب زوجته انيس بان تعاونـه او على الأقل الا تعوقه كما تطلب منها أمه أن تسهر على راحة بيير ولاتدعه يغرق نفسه فى العمل المضنى · انه يعمل فى هذه اوراق منذ سـنتين وهذه الأوراق تركها جان شقيق انيس المتوفى · يبحث بيير عن كلمات وعبارات يتعقبها فى الأوراق بصبر وأناة رغم أن نظره ضعيف وهو عرضة لو افرط فى القراءة أن يفقد البصر · وهو ليس كصديقه تراديـل الذى دعـاه

لمساعدته فى مهمته • فهذا الصديق يختار الطريق السهل وعندما لايستطيع ان يقرأ كلمة يبتدعها • ومادام المعنى قريبا فهو راض ، رغم انه ليس من حقه أن يفعل ذلك على حد قول بيير لأن فيه جورا على شخصية كاتب تلك الأوراق •

كان بيير وترادبل وجان المتوفى رفاقا منذ أن كانوا فى المدرسة • وترك لهما جان مخطوطا هاما افصح فيه عما يخيل الينا انه سر جليل ، وقد آلى بيير على نفسه ان يفك طلاسمه ورموزه • وربما زادت شخصية بيير وضوحا من خلال مقارنتها بشخصية ترادبل • فبيير هو قائد العملية أما ترادبل فمجرد معاون له • وقد أخذ بيير الأمر رسالة وهدفا وهو على استعداد ليضحى فى سبيلها براحته وصحته وهنائه وماله • ويسخر من أجل ذلك كل امكاناته • ولا يرضى فى تفسير تلك الأوراق العزيزة عليه الا بما هو منتهى الدقة • وهو فى سبيل ذلك ينسخ الصفحات المرة تلو المرة ولا يقنع بالحلول السريعة الأولى • ثم هو لايفكر الا فى العمل باعتباره رسالة لا باعتباره مدرا للكسب المادى أو الأدبى • ولذلك فهو يرفض أن ينشر المخطوط حتى بعد انجازه • أما ترادبل فلا يوافقه على ذلك ويرجوان يبادر الى نشر ما انجز من المخطوط أولا بأول • كما أنه يستبيح لنفسه ان يتدخل ليعلى شخصيته على شخصية صاحب المخطوط ويختار ما يحلو له من كلمات يكمل بها ما نقص من عباراته •

وفى خلال الفصل الثانى يفد طارق دخيل جاء يسأل عما اذا كانت الشقة المقابلة معروضة للايجار ، واذا به يتدخل فى شئون الأسرة بشكل غريب • وينتهز فرصة انشغال بيير بمخطوطه وانصرافه عن انيس ويحاول جذب اهتمامها به • ويبدو أن الأم تشجعه على ذلك بشكل خفى •

وفى الفصل الثالث يكون القادم الغريب قد وطد علاقته بانيس وهى على وشك أن ترحل معه الا انها فى انتظار بيير لتودعه • وقد تأخر فى المجىء على خلاف عادته اذ انه بدأ يعمل فى المقهى • ويأتى ترادبل ليحذر بيير من أن خصومه قد اتخذوا العدة لانتزاع الأوراق منهم • ولهذا وجب عليه ان يخفى هذه الأوراق عن العيان وفى مكان أمين ، ويصل بيير • لقد اتخذ قرارا خطيرا • ويطلب من أمه وزوجته الثقة فيه • كل شىء سينتهى على ما يرام • انه لا يمكنه أن يستمر فى العمل فى الظروف التى هو فيها ولابد أن يعتكف ، أى أن يعتزل بعض الوقت -

ويمضى بيير ليعتزل العالم فى غرفته المظلمة ، بينما ترحل انيس مع الغريب ٠ وعندما ينفتح الفصل الرابع نجد الغرفة قد سادها النظام والترتيب ونحس بأن الأم قد اضحت سيدة المكان ولايشاركها فى هذه السعادة أحد ، مضى خمسة عشر يوما على اعتـــزال بيير وقد ابلـــغ بأنه سيعود اليوم ويخرج بيير فعلا من مكمنه وقد اتخذ قرارا :

بيير : ستكونين مسرورة ٠ لقد استقر رأيى على ان اعيش مثـــل سائر الناس ٠ الذى فهمته هناك ، فى الغرفة المظلمة ، هو ان ما من شىء سيعطى لى ما لم أعرف كيف أحيا حياة عادية ٠

ويمزق بيير أوراقه التى جمعتها له أمه فى صندوق خشبى ضـــخم ويسأل عن انيس ٠ وعندما تقول له الأم انها رحلت مع الغريب يلتمس لها بيير العذر فما كان بامكانها ان تحيا فى كل هذه الفوضـــى ٠ فتنحو الأم عليها باللائمة لأنها هى التى جلبت كل تلك الفوضى الى حياتهـــا وحياة ابنها ٠ ويعود بيير الى الغرفة الخلفية المظلمة ويختفى بها ٠٠ يصـــل تراديل على عجل ٠ ليبلغ بيير بأن خصومه قادمون لينتزعوا منه الأوراق وانه هو الذى حثهم على الحضور ٠ واذ يعرف من الأم أن الأوراق المشار اليها هى تلك الممزقة الملقاة على الأرض ينكب تراديل على جمعها ووضعها فى حقيبته ٠ ثم تعود انيس وقد جارت الأيام عليها فقد أصيب صـــديقها الذى هربت معه بمرض أقعده الفراش واضحت هى الملزمة بالسهر عليه ٠ أما بيير فقد مات فى الغرفة المهجورة التى اعتزل فيها ٠ وينخرط تراديل فى البكاء صائحا : بيير مات ، ولن أغفر لنفسى ابدا ما فعلت ٠

هذه مسرحية اداموف الثانية وقد اهتـم فيها باستخدام العناصـــر المرئية ٠ أكوام الورق التى تغطى المسرح وتكاد تغرق بيير انما ترمز الى تلاشى بيير تحت وطأة عمل هو تعبير عن شخصية غيره أصلا ٠ ويشير عنوان المسرحية ذاته الى حياة بيير التى اكتسحها وتسلط عليها المخطوط الذى يبدو أنه مجرد من كل معنى ٠

وتعد « الغزو » واحدة من اكثر مسرحيات اداموف توفيقا لأنها قد احتفظت بحد ادنى من الحبكة المتطلبة ، كما انها تعرض شخصيات قادرة على ان تثير اهتمامنا باعتبارها كائنات انسانية ، ولاتنكص المسرحية فى الوقت ذاته عما هو مساهمة أصيلة من مسرح الطليعة الا وهو الاتمام بالمسرح كمساحة زمنية ومكانية لابد أن تشغل وتملأ بالدلالات المرئية ٠

والتفاصيل فى « الغزو » اقل من التفاصيل فى « الخدعة » بل انها

اكثر اتقانا وأسرع مسا للقلب من المسرحية الأولى • على أن الهم فى مسرح اداموف هو الجو الذى تخلقه تلك العبارات والمواقف التى لاتعنى شيئا فى حد ذاتها ، لكنها فى النهاية ذات تأثير مدمر ، ولا يفارق كابوسها الذهن والقلب تماما مثل السخافات والخزعبلات التى ينسج منها بيكيت مسرحياته وتنتهى بنا الى أن نغرق فى جو معين ونغرس فيه •

ثالثا : المكيدة الكبيرة والصغيرة :

أما مسرحية اداموف الثالثة فهى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » وقد كتبها عام ١٩٥٠ وقدمت أول مرة على مسرح « النوكتامبول » فى الحادى عشر من نوفمبر ١٩٥٠ وقد اخرجها جان ـ مارى سيرو • وتتألف هذه المسرحية من قسمين ومن عشر لوحات تتتابع تتابعا شبه سينمائى دون توقف ويتعالى فى الظلمة وقع خطوات وأصوات غامضة وجلبة توحى بأجواء مختلفة •

يبدأ المشهد الأول من الجزء الأول بجنديين فى ميدان عام يدفعان بمن سيطلق عليه خلال المسرحية بالمشوه • وقد جذبا ذراعيه بخشونة الى الوراء وهو يصيح فيها ويقاومهما بينما يضحكان منه :

المشوه : اتركانى • ما الذى تريدان منى ؟ (برهة صمت) مادمت أقول لكما انى اعرفه فانى اتحمل مسئوليته (برهة صمت) الى أين سيأخذونه ؟ • فليقولوه له على الأقل (برهة صمت) هناك أوامر تجبركم على اطاعتها لكن الأمر هنا مختلف (يضحك الجنديان وتجيبهما ضحكات أخرى تأتى من وراء المسرح • ثم تفد اصوات لطمات وصفعات من وراء المسرح تعقبها ضحكات من جديد ـ يمضى المشوه فى المقدمة عبثا) ماذا يفعلان به الآن ؟ (برعب) واحد على يمينه وآخر على يساره • يحيطان به • لماذا ؟ (صوت صفعات وضحكات من وراء المسرح) كيف يجرؤون على ذلك ؟ لكن دعانى • تعرفان جيدا انى لا انتمى الى الحركة (يضحك الشرطيان • جلبة سقوط جثة وراء المسرح) اسقطوه ثم ها هم يقيمونه • انهم يبدءون من جديد • انها التمرينات (يلقى الى المسرح بجسد المكافح بخشونة فى خضم الضحكات • ويطلق الجنديان سراح المشوه ويخرجان كما لو لم يكن قد حدث شىء • يركع المشوه

امام المكافح الذى لا حراك فيه · ويرفع رأسه ثم يربت على كتفيه ويخرج من اليمين · ويظل المسرح خاليا برهة ·)

وفى المشهد الثانى يرقد المكافح فى غرفته وقد استبدت به الحمى وينخرط من وقت الى آخر فى الهذيان ويتخيل انه يحادث رفاقا لاوجود لهم بينما يتعالى من الخارج صوت طفل صغير يبكى · ويدخل اثنان من المنتمين الى الحركة يطلبان الاختباء · ويتوسلان الى الاخت زوجة المقاوم ان تأويهما وتخفيهما عن الاعداء فلو انفضح أمرهما فسيلحق بهما ما يلحق بمن يقع بين ايديهم فتلين وتخفيهما تحت المنضدة · ويعود المشوه بعد أن خرج ليبحث عن الدواء لابن اخته وقد وجد كل المحلات مغلقة خشية الاعتداء ·· المشوه هو الوحيد الذى يسأل عن اخته ويعنى بأمرها أما المكافح زوجها فلا يكترث بها ولا بابنها · انه يكترث فحسب بحركته · بالمقاومة ·· بحلمه الكبير فى انقاذالعالم · ابنه فى حالة خطرة ولا يلتفت اليه وزوجته ما كان يكترث بها الا لضمها الى الحركة · وعندما انضمت فقد اهتمامه بها وندمت هى على انضمامها · لماذا لم يكترث اخوها بأن يمنعها من المضى فى اثره مادام كان يعرف أى نوع من الرجال هو ؟ · انه لم يكن يستطيع ان يفعل شيئا · انه يحاول على الدوام ان يتصرف دون جدوى · لابد ان ينصرف الاخ الآن فهم ينادونه فى المصنع · وهو يلبى النداء ولا يستطيع أن يرفض فقد استبد به التعب · لايستطيع ان يتأخر أولا ينصاع · أما المقاوم المكافح فهو يهذى قائلا : تحركوا · تمردوا على الأوامر · انضموا الى صفوفنا · النصر يقترب ستطرد الشمس الظلال · لاتخافوا ليس بامكانهم ان يفعلوا شيئا ضدنا · اضحينا سادة الموقف ·

اذن ، ظهر التضاد بين الشخصيتين : بين المكافح العنيد والممتهن الخاضع الذليل الذى يقبل الانصياع ويرضاه ولايرى لنفسه مفرا منه ، وستمضى بنا أحداث المسرحية لنرى مصير كل منهما · هل يبلغ احدهما هدفا لايبلغه الآخر ؟ ويحقق نجاحا لايحققه الآخر ؟ هل يصبح حال احدهما أفضل من حال الآخر ؟

ينقلنا المشهد الثالث الى مدرسة لتعليم الكتابة على الآلة الكاتبة للمصابين بعاهات فى ايديهم واذرعتهم ، ولقد التحق المشوه بتلك المدرسة بعد ان أصيب بحادثة فى المصنع افقدته يديه · ويلتقى فى المدرسة بارنا

المدرسة الجميلة التى تبدى عطفا غير عادى عليه ، وتستدرجه الى حبها بل وتدعوه الى غرفتها وتقبل ان تزوره فى غرفته · وهو غير مصدق أن تهتم فتاة جميلة مثل ايرنا برجل مشوه مثله · لكنها تطيب خاطره وتقول له انه لايغير من الأمر شيئا الا يكون لشخص ظريف مثله يدان ، طالما انها تحتفظ بيديها · كل مايعنيها ان تكون نافعة خدوم · بل ان هذا ماجعلنا تترك عملها السابق لتلتحق بالتدريس فى مدرسة الآلة الكاتبة رغم ان مرتبها فى العمل السابق كان أكبر · ان ارنا ترحب بصداقة المشوه لكنها تطلب منه طلبا صغيرا · ان لها صديقا قديما يتردد عليها فى غرفتها · وقد ملت صداقته لكنها لاتريده ان يراها مع صديقها الجديد لهذا فلابد ان يفترقا عند محطة الاوتوبيس أو ان شاء أن تزوره هى فى غرفته بدلا من ان يزورها فى غرفتها · انه اذن ليس حبا بل نوع من الاشفاق والاحسان · لحظات قصيرة تتصدق بها على عاجز مشوه · انك لاتفهم ·· لاتفهم ·· هذا ماتجيبه به ارنا ·

وينقلنا المشهد الرابع الى غرفة ارنا حيث نراها مستلقية على فراشها تقلم اظافرها وقد ارتدت ثياب النوم وتتحدث الى صديقها نيفير الذى خلع سترته · نيفير متذمر من اوضاع العمل فى المكتب الذى يعمل به والذى كانت تعمل به ارنا وتركته لتقوم بدور المحسنة الكريمة فى مدرسة تأهيل المشوهين · انهم فى المكتب لايسندون اليه الا اعمالا كتابية ، وقد قلت الاعمال الجديرة بالاعتبار المنوط بها · لكنهم على أى حال قد اسندوا اليه مؤخرا عملية مرضية · كلفوه بأن يتخذ الاجراءات ضد بعض من اعضاء المقاومة ·· بعض المعارضين المناوئين · لكن التنظيمات الجديدة خففت من أسلوب المعاملة وهو ما يجعل نيفير غير راض عن ذلك · وعندما تلح ارنا عليه ان يسرد عليها تفاصيل ما اتخذه مع المعتقل الأخير يقول لها : انت تعرفين جيدا ان التفاصيل لاتتغير كثيرا من حالة الى اخرى · مجرد تدريبات رياضية ·

وفى المشهد الخامس ننتقل الى غرفة الاخت · ونجد المكافح يتأهب للرحيل وهو يتفحص أوراقه ويأخذ منها مايريده ويضعه فى حقيبته · ان عليه ان يطيع الأوامر الصادرة اليه من قيادته · لقد قرر المتمردون ان يضربوا ضربتهم · ربما كانوا غير مستعدين لكنه لايملك ان يعارض ·

لقد افقده العمل يديه · انكبابه على العمل فى المصنع اطاح بيديه · صحيح ان الخطأ كان خطأه اذ انه كان شارد اللب فى لحظة الحادث ،

لكنه العمل على أى حال الذى افقده يديه ، أو ان شئنا الدقة عدم التحرز اثناء العمل ولنـرى الآن ماذا سيفعل به الحب • انه كان على الدوام ، على حد قوله ، يؤمن بأن الحب هو مخلصه • وان فى الحـب مـلاذه وخلاصه ، لكنه كان يعتقد ان الحب امر منكور عليه الى ان التقى بارنا وهو يقص على اخته غارقا فى نشوة من السعادة ، حكاية حبه • لقد تغيرت حياته وتبدلت من التعاسة والقتامة والشقاء الى السعادة والبهجة والتفاؤل •

فى حياة المشوه اناس مجهولون غامضون يعذبونه ويفرضون عليه أوامر مبهمة بأن يأتى حركات رياضية وما ان يسمع أصواتهم حتى تنتابه رعدة لايستطيع مقاومتها • وهى تحيله الى حالة من التعاسة البالغة • على انه يأمل ان يخلصه حب ارنا ويحميه من هؤلاء القـوم المجهولين الذين يهددونه ويجعلونه يرتعد فزعا ويجبرونه على ان يأتـى بحركات رياضية • يأمرونه بها •

وعندما تلتقى ارنا بالاخت تحس هذه الأخيرة بالنفور منها وتحس بانها انما تتجسس عليها وجاءت لتتسقط أخبار زوجها المختفى •

وتنقلنا اللوحة السادسة التى يبدأ بها القسم الثانى من المسرحية الى حجرة فى مستشفى يرقد فيها المشوه مصابا وقد فقد الآن ساقه • وتدخل اخته لتعوده فيسر اذ عرفت مكانه ويسـألها كيف تبينت انـه بالمستشفى فتقول له ان ارنا هى التى اخبرتها • ياللسعادة انهـا اذن مازالت تهتم به وتتقصى اخباره • فتقول له اخته ماضية فى شكوكها ، أخشى ان تكون مهتمة بك أكثر من اللازم ، وبنا كلنا • فالاخت تدهش كيف عرفت ارنا عنوانها وهى تختفى وابنها عن العيون ولايعرف أحد اين تقيم ••

وعندما تخرج الاخت ارنا فى زى ممرضة تقول :

ارنا : أجل ، انه أنا • وددت ان أعد لك مفاجأة • لقد رتبت الأمور حتى احضر لرؤيتك ، وهاأنا أصبحت ممرضتك (تضحك) كنت قد اخذت دروسا فى التمريض فى وقت ما ••• واعـرف جيدا كيف ألف الضمادات (تضحك) ان يدى رقيقتان ••

المشوه : لكن من الذى اخطرك ؟ كيف عرفت ؟ وهل يمكن ان تكونى الى جوارى الآن وقد عرفت الى أى حال أوصلونى ؟

ارنا : تعرفنى اذن أقل المعرفة كما لو كان هذا يغير من الأمر شيئا ·

المشوه : حقا ؟ مازالت تحبيننى قليلا ·· وبالرغم من اننى لم أعد سوى كومة من المفضلات ؟

ارنا : كم انت أحمق ·· انى احبها ·· الفضلات انت تعرف ذلك (تضحك) ·

وتدور « المكيدة الكبيرة والصغيرة » على الايحاء بعلاقات غريبة غامضة فالى جانب تلك الاحداث التى تجرى على مسمع ومرأى منا ، هناك أحداث اخطر وابعد مدى تتم فى الخفاء · وليست الاحداث التى تقع امامنا الا حتمية واثر لتلك الاحداث الخفية ·· اننا نعرف على الدوام جزءا من الحقيقة هى القشرة الخارجية ، اما الحقيقة الأضخم ، الحقيقة الفعالة التى تولد الحقيقة الظاهرية فنحن لانراها بل هى موحاة بهـــا فحسب · علينا ان نخمنها · وقد نتخبط فى تخميناتنا وقد نصيب · لكن الشىء المؤكد ان هناك حقائق غامضة مجهولة هــى التى تســيطر على اقدارنا ومصائرنا · هناك قوى خفية مهولة تخط لنا حياتنا ، أى الحقيقة الظاهرية ·· هناك اشياء كثيرة تحدث وروابط كثيرة تتعقد فى الخفاء ·· فى الظلام · ومع ذلك فهى تسيطر على اقدارنا وترسم تصرفاتنا وسلوكنا وسعادتنا وشقاءنا · هناك أيد خفية كثيرة تحركنا واصابعها مشدودة بخيوط غير منظورة ·

اذن فقد تركنا الأرض الصلبة الراسخة التى تسير عليها شخصيات محددة المعالم محسوبة الابعاد ـ كما هو الحال عند كاتب مثل ابسين ـ لندخل عالما هلاميا غامضا غير مفهوم الا فى أقل اجزائه · وربما كان هذا هو السبب الذى يجعل بعض الكتاب يطلقون على مســرح اداموف المسرح الميتافيزيقى ·

وفى المشهد الثامن يعود المكافح وقد اضحى الآن رئيسا مسموع الكلمة · ويجلب الأمل الى قلوب الملايين لكن اتباعه يطلقون النيران أيضا لحفظ النظام · وابنه قد ساءت حاله ويقرر الذهاب لاستدعاء الطبيب لكنه يتردد وينكص فان عليه واجبا ضخما · سيأتى الرفاق بعد قليــل وعليه ان يظل فى مكانه من أجل الحركة ليلقى خطبة · ويموت ابنه · يلفظ انفاسه ومازال الأب يتردد بين الذهاب وعدم الذهاب لاستحضــار الطبيب ·

الأخت : امنعك من الذهاب لرؤيته (صارخة) انت الذى قتلته ·· اذهب ·· اذهب لتجلب الأمل الى قلوب الناس ·

المكافح : (بصوت خفيض) أجل ·· يجب ان اذهب ·

ويقبل المكافح فى المشهد التاسع الى الميدان العام محمولا على اكتاف اتباعه ليدلى بخطبته وقد بان عليه الذعر والاضطراب · لقد تغيرت الاوضاع واضحى نيفير الآن مطاردا بعد ان كان يطـارد امثال المكافـح وهو لايأمن على نفسه من الهلاك بالرغم من أنه قد حصل على العلاوة · وبالرغم من انه مجرد موظف صغير مثل مئات الموظفين الصغار الذين لايكترث بهم أحد ، لكنه ليس كأولئك · فهؤلاء استشعروا ان الريح تغير اتجاهها ولهذا فهم الآن يزحمون الشوارع والطرقات·ولو كان قد تنبه الى ذلك فى الوقت المناسب ولم يشغل ذهنه بالعلاوةوالترقيةفحسبلنحوه الآن وظيفة تناسبه·نيفير قد استبد به الهلع ويتوقع مجيئهم للقبض عليهوانتزاعه الى حيث كان ينتزع هو الآخرين من قبل · انهم يصعدون الى كل البيوت وسيجدونه لامحالة ·· وعندما يسمع جلبة عند الباب يوقن انهـم تعقبوه وجاءوا لانتزاعه · ولذلك فهو يتوسل الى ارنا الا تفتح لهم الباب ·· لكن الذى يجىء هو المشوه · وهو الآن مقعد تماما فى عربة خاصة ومازالت تطارده اصوات الناس المجهولين المتحكمين فى حياته ·

المشوه : أجل ، انهم ينادوننى (برهة صمت تعقبها ضجة كبيرة) ارنا ·

اســـمعى · كنت أؤمن بهـــم · أقول ان كل شىء يتوقـف عليك ، وانه بفضلك · كنت أطالب ··· لكنـى لا أعرف الآن شيئا على الاطلاق ، ولا يمكننى ان اطلب منك شـيئا ابدا اذ ليس لى حتى مظهر الآدميين · اتفهمين ؟ ·

ارنا : كلا ، هذه المرة لن ادعك ترحل ···

المشوه : (يصرخ بصوت علته الحدة فجأة) اغربى عنى -

ارنا : اترى ياعزيزتى نيفير ، انه شجاع ، انه ليس مثلك · يريد ان يخرج ولا يخاف الالعاب النارية · لماذا اسكت ؟ أهو يخيفك ؟ أأنت فى عجلة من امرك ، ياهذا ؟

المشوه : (بصوت مازال حادا) أجل ٠

نيفير : لن نقول لهم شيئا ٠ لن تشى بى ٠ اليس كذلك ؟ يمكننى ان اعتمد عليك (تضحك ارنا) كنت قد ارتضيت تلك الوظيفة لكنى ما سعيت اليها قط ٠ لقد قدموها لى ٠ ماكنت أريد أن أضايق أحدا (برهة صمت) لم تكن وظيفة هامة (برهة صمت) كنت على الدوام ضحية ٠٠ ماكنت افهم شيئا فى المكائد ٠ (تضحك ارنا) تذكر ، لم اسبب لك المتاعب كنت استطيع ذلك لكنى كنت اعتبرك على الدوام صديقا (تضحك ارنا) اعرف ، كنت تحقد على بسبب ارنا ، لكن اقسم لك ، كل شىء انتهى بيننا الآن ٠

ارنا : لكنى انا الذى طردتك ٠ لست من الحماقة ان اقاسمك متاعبك (برهة صمت) أنا لا أخاف شيئا ٠ لم أضع وقتى ، وعقدت الصلات واذا وددت لا مكننى ان أخرجك من ورطتك ٠

نيفير : يا صغيرتى ارنا ٠ أتوسل اليك ، كلميهم ، قولى لهم ٠٠ انه ليس لى أى ذنب (تضحك ارنا بشدة ، وتمضى الى المشوه الذى بلغ الباب بعناء وتنحنى عليه واضعة يديها على فخذيها) ٠

ارنا : قررت ان تتركنا ٠ تريد ان تمضى فى الموكب مع الآخرين لتحتفل بالنصر ٠ (برهة صمت) لكن حذار فمن الممكن ان يسحقوك ٠ انك لا تحتل سوى مكان صغير ٠

(وبينما تنفجر ارنا فى ضحك صاخب تدفع بقدمها عربة المشوه التى تندفع مختفية خارج المسرح) ٠

هذه هى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » وقد استخدمت فيها افكار كافكا على نحو مسرحى تماما ٠ وأبلغ مافى هذه المسرحية هو التدمير التدريجى الذى يعترى المشوه من جراء قوى غير مفهومة ٠ ذلك التدمير البدنى الذى يرمز الى تدمير البطل المعنوى ايضا والذى يتجلى فى فقد اطرافه كلها الواحد تلو الآخر الى ان يضحى فى النهاية جسدا بلا اطراف

فى عربة ذات عجلات • ومرة أخرى تعود المرأة المحمومة الباردة القاسية المشتهاة ، ولكنها الآن أكثر اثارة للقلق من ليلى التى رأيناها فى أولى مسرحيات اداموف ، اذ انها فى بادىء الأمر تبدو بطابع الأمومة وتبسط حمايتها على المشوه ضد نوازعه وخلجاته الانتحارية • ثم ماتلبث ان تنقلب عليه وهى تقهقه بقسوة وتدفع بضحيتها العاجزة وبعربته الى الدمار عبر الشوارع •• ولاتترك اللوحات القصيرة التى تتألف منها المسرحية الوقت لتشييد لحظات حاسمة فى داخل المشاهد • والواقع ان الطبيعة العرضية المفككة للمسرحية لاتسمح بالبلوغ الى ايه لحظة حاسمة • ونحس بأن المسرحية يمكن ان تمضى الى مالا نهاية بقدر مايمضى المؤلف فى استخدام اسلوبه التسطيحى الخالى من العقدة فى لوحات اشبه بالاحلام وتهدف الى التدليل على أن اخفاق الجهد الانسانى أمر محقق هنا أو هناك ان عاجلا أو آجلا •

رابعا : معنى المسيرة

من خلال روابط متشابكة ومواقف غامضة وشخصيات مبتورة يعرض لنا اداموف هنرى الابن الذى يريد ان يفلت من نير سلطة أبيه • وقد أعد العدة ليرحل مع صديقيه جورج والبير اللذين تعاهد معهما منذ عام على الجهاد ضد الاستبداد والقوة الغاشمة • وقد اتخذ قراره وهو على وشك أن يواجه اباه العجوز المريض بما اعتزمه وسيلحق بصديقيه الراحلين متحررا من وطأة الأب وجبروته الذى يخنقه ويكتم انفاسه • لكن هنرى يحجم فى اللحظة الأخيرة ويتراجع تحت توسلات اخته ماتيلد الخانعة الذليلة التى ترجو الا يقضى على أبيه بهذا الفراق الذى سيصدمه صدمة قاتلة • كما أن هناك سببا آخر لاحجامه هو الرغبة فى عدم الابتعاد عن لوسيل حبيبته التى تخضع بدورها لنير أب عجوز مستبد •

وينقلنا المشهد الثانى من الفصل الأول الى السجن لنرى هنرى - بلا مقدمات ولا أسباب واضحة - محبوسا منذ ما يقرب من العام • وقد ووری الأب التراب • وتأتى ماتيلد لزيارة اخيها وتطلب منه نقودا لاصلاح قبر الأب • ثم تحكى له متاعبها وخضوعها لبيرن المذل صديق الأب المتوفى الذى سلبها التركة • انها هى تحيا فى كنفه ويجبرها على الانحناء لزواره العديدين الذين يجلسون حولها فى حلقة كل ليلة •

وتخرج الأخت الذليلة لنرى ان البير صديق هنرى قد اعتقل بدوره وزج به فى السجن حيث يعامل أسوأ معاملة • اما هنرى فقد رتب العدة

ليهرب • لكل شيء قد جهز وسيقدم غدا على الفرار من الأسوار ، لكن لوسيل تدخل لتزف اليه البشرى • لقد نجحت فى اقناع أبيها ، وهو ذو صولة وكلمة مسموعة ، على ان يتقدم بطلب للافراج عنه بحجة انه لازم للطائفة • فاذا خرج من السجن فانهما سيعيشان فى محبة وامان • سيحضران متشابكى اليدين المراسم والطقوس الطائفية ثم يفرغا لحبهما بعد ذلك • وعندما يخبرها هنرى بأنه قد دبر الخطة للفرار وانه يفضل أن يخرج من السجن بعمل ايجابى من جانبه تنهاه عن ذلك ، وترجوه ان ينتظر الخطوة التى سيخطوها أبوها للافراج عنه ، وهى خطوة مؤكدة •

ويبدو ان هنرى قد فضل السلبية على الايجابية ، وآثر عدم الخروج من السجن بجهده ، وقنع بأن يسعى آخر لانتشاله وكان هذا الآخر هو الكاهن والد لوسيل ، ولهذا نجده يعيش بعد اطلاق سراحه عيشة الاستكانة والمذلة تحت امرة حميه الذى عهد اليه بوظيفة تافهة فى المحفل • ويتحسر هنرى على وقته الذى يفنيه وطاقته التى يبددها • ان ثمة رجالا فى الخارج يواصلون الكفاح ويعرضون حياتهم للأخطار لخير الآخرين حتى لا يختنق هؤلاء بدورهم • صحيح ان هنرى يسعى الى اخراج البير وانقاذه من سجنه الا ان الأمر لن يتاتى وهو جالس يبدد أيامه على النحو الذى يفعله • ان الأمر يحتاج الى مزيد من الوقت والجهد •

وعندما تفيض عوامل التمرد التى تغلى فى أعماق هنرى يقرر أن يضرب بكل شيء عرض الحائط ، بحياة الدعة والرخاء ، وبالوظيفة المريحة الثابتة ، بالامان فى كنف حميه الكاهن ، بل وبحب لوسيل وجوارها •• يقرر الشاب ان يخرج أذن من سطوة حميه ونفوذه ليمضى فى الكفاح على النحو الذى يشتهيه ويروق له • يقرر ان يصبح حرا مناضلا لا عبدا ذليلا خاضعا ، وينطلق فى طريقه رغم مايقول عنه حميه ، محقرا من شأنه •

يرحل هنرى ليشتغل مدرسا فاشلا يسخر منه التلاميذ لأنه يريد أن يعلمهم الأمور التى لا يعرفونها ، وان يقدم لهم كفاحه وجهاده مثلا يحتذونه ، ولا يريدهم ان يقفوا عند حد ما معروف كما كان يفعل الكاهن ويطالب به اتباعه ومريديه • ورغم فشل هنرى وتألمه من عجزه عن المضى فى مهنة التدريس فانه يصر على التمسك بوظيفته من أجل لوسيل ليثبت لها انه قادر على أن يفعل شيئا ، وان يكون مرموقا موفقا لا يقل عن أبيها فى شيء •

ويصل هنرى خطاب عاجل من لوسيل تفيده ان اباها على فراش الموت وانها فى حاجة اليه فيقرر هنرى العودة اليها معرضا نفسه للفصل ، اذ لا يجوز أن يخذل حبيبته • واذ يهم بالسفر تحضر لوسيل اليه متشحة بالسواد وتخبره انها قد جاءت لانها فى حاجة اليه ، ولأنها تحبه ، وقد غفرت له ما سلف •

يدخل البير فى هذه اللحظة ثائرا ويتهجم على هنرى لأنه نما الى علمه انه وشى بصديقهما جورج فزج به فى السجن ، وذلك بدافع من الغيرة عندما اكتشف هنرى ان جورج على علاقة بلوسيل •

وبعد تهجم البير عليه يحس هنرى بالانكسار فيزهد فى لوسيل • لقد فات الأوان الذى يمكن أن يسعد فيه معها ، فيصرفها عنه • كما يدخل ناظر المدرسة ليطرد هنرى من وظيفته بعد ان تقدم اليه التلاميذ بالبلاغات ضده •

وفى النهاية يعود هنرى الى بيت أبيه محطما فتستقبله اخته ماتيلد وتحنو عليه حنان الأم الرءوم •• ويدخل عليه بيرن صديق الأب الذى حل محل الاب وارتدى ثيابه وتطبع بطباعه وعوائده • وقد شمل ماتيلد برعايته الأبوية التى تطورت فأصبحت أيضا أمرا آخر غير مجرد الرعاية الأبوية • ويقوم فى روع هنرى أن اباه قد عاد الى الحياة أو أنه قد عاد ليجد من حل محل أبيه ، وعلى وشك أن يفرض عليه ما كان يفرضه أبوه من سيطرة مستبدة ويخشى الابن أن تعود المأساة الى التكرار فيهجم على بيرن العجوز ويجهز عليه • ينتهى الأمر اذن بأن يقتل هنرى ذلك الذى يهدده بأن يضحى صورة جديدة من الأب •

خامسا : الأستاذ تاران

وقد توقف اداموف عن انجاز مسرحيته الرابعة « معنى السير » ليكتب مسرحيته الخامسة الأستاذ تاران التى قدمت لأول مرة فى ليون فى الثامن عشر من مارس عام ١٩٥٣ من اخراج روجيه بلانشون • وقد كانت هذه المسرحية ترجمة لحلم جديد لكن اداموف لم يحاول هذه المرة أن يضفى على مسرحيته معنى عاما ، اى لم يسع الى التعميم فى مفهومات المسرحية فهى لا تعنى ماهو ابعد من احداثها وشخصياتها • وينبع رضاء مؤلفها عنها من أنه لم يستخدم اية جزئية من جزئيات الحلم على نحو مجازى أو استعارى كما ان حديث الأستاذ تاران طوال المسرحية

لم يوجه وجهة بعينها فقد تركه المؤلف يتكلم مثلما كان سيتكلم هو فى الحلم لو امكننا ان نتصور الناس تتكلم فى احـــلامها • واذا كانت « الخدعة » و « الغزو » قد تطلبتا من مؤلفهما عدة سنوات لكتابتهما فان « الاستاذ تاران » لم تقتض من مؤلفها سوى يومين •

يقف الاستاذ تاران أمام مفتش البوليس الذى يستجوبه عن جريمة اتهم باقترافها واقتيد بسببها الى قسم البوليس • لقد ادعـــى بعض الصبية انهم رأوه عند الغروب يتجرد من ثيابه ويمشى عاريا على شاطىء البحر • ويؤكد الأستاذ تاران لمفتش البوليس ان هذا الأمر لم يحدث قط ولايمكن أن يحدث ، اذ كيف يمكن لرجل عاقل ان يخلع ثيابه فى مثل هذا الجو ؟ ثم هو أستاذ جامعى معروف بحسن السيرة وجدية الأبحاث • وقد دعى الى الجامعات الأجنبية لالقاء محاضراته التى كان الطلاب يقبلون عليها اقبالا منقطع النظير • الا انه لايبدو ان مفتش البوليس يصدقه مما يسوء الأستاذ تاران ويخدش اعتزازه بنفسه كأستاذ جامعى وقور مهاب • كيف لا يصدقونه ويصدقون شهادة عيال صغار ؟ لقد كان يســـير على الشاطىء واذ بهم يخرجون عليه من البحر ، ويحوطون به من كل جانب ! صحيح أنه جرى ، ولكنه جرى عندما رآهم يحوطون به ويصيحون فيه : سترى ، سترى • لماذا جرى ؟ ربما لأنه لم يكن يتوقع ان يخرج الأولاد اليه ويحيطون به على هذا النحو • ثم لماذا كانوا يقولون له : سترى سترى ؟ انه لم يرتكب اثما فى حياته ولم يسبب الأذى لمخوق • وتلـك الصبية التى شهدت ضده زورا لابد انها قد سمعت الرواية من الغير وشهدت بما لقنت ان تشهد به • انه استاذ جامعى معروف ، لكن مفتش البوليس للأسف لا يعرفه • وللأسف أيضا لا تعرفه الصحفية التى تدخل وتنتظر حضور احد الأشخاص،ولا السيدان اللذان يتجولان فى ارجاء المسرح يتحدثان عن اعمالهما التجارية • وحتى سيدة المجتمعات التى تدخل مع سيدين من أصدقائها تخطىء فيه وتعتقد انه الأستاذ مينار • وعندما يصحح لها الأستاذ تاران خطأها مقررا أنه ليس الأستاذ مينار تعلن عدم معرفتها له • ويقرر أحد مرافقيها انه يشبه الاستاذ مينار فى مســـلكته لنظارته فحسب • ويهون عليه مفتش البوليس امر فكثيرون وقعوا فى مثل المأزق وارتكبوا ما ارتكبه • وهو لا يصدق شيئا مما يقوله الأســتاذ تاران اذ امامه تقرير يؤكد خلاف ما يقوله تاران •• وعلى المفتش أن يستوفى هذا التقرير ، ويستطيع الأستاذ تاران أن ينتهى من الموضـــوع بدفع غرامة والتوقيع على التقرير • يوقع على تقرير ؟ كيف ؟ ان فى هذا أبلغ الضرر على سمعته الأدبية ومستقبله كأستاذ جامعى مرموق •

يسعى الأستاذ تاران فى الواقع لاثبات براءته من تهمة لا يتصور أن يرتكبها من كان فى مثل سنه ومركزه له ماضـــيه الخلقى والعلمى • ويجاهد الأستاذ الجليل لاثبات عدم صحة شهادات صبيانية لكنه كلما لجأ الى طريق لاثبات براءته انقلب ضده أو على الأقل سد فى وجهه •

يتحول المشهد الأول بعد أن يخرج منه كل الأشـــخاص الى قاعـة استقبال فى فندق ، ويحضر شرطيان يبحثان عمن يدعى تاران فيصحح لهما تاران الأمر متألما موضحا انه هو الأستاذ تاران فيردان عليه ساخرين أن اللقب العلمى أو المهنة غير مثبتة فى الورقة التى طلب اليهما البحث عنه بمقتضاها انهما ليسا من شرطة الناحية ، وقد جاءا اليه لأمر خلاف ما اتهم به فى المشهد الأول • انه متهم الآن بانه قد القى بأوراق فى احدى « الكبائن » كان قد استأجرها على شاطىء البحر • تعتبر هذه مخالفـة حسب القوانين التى يسهر الشرطيان على تطبيقها ، اذ ان المحافظة على نظافة الشاطىء أمر واجب، ويهونان عليه الأمر فما من أحد تخلو حياته من المخالفات ويؤكد لهما الأستاذ تاران انه لم يستأجـــر « كابينة » على الشاطىء ، وهذا دليل براءته • صحيح انه كان يذهب الى الشـــاطىء ، لكنه كان ينسى نقوده فكان يخلع ملابسه دون حاجة الى « كابينة » ويبرز له الشرطيان دليلا على ادانته دفترا من دفاتره ، فيعترف بانه كان يدون فى هذا الدفتر خواطره تمهيدا لتطويرها والاســـتفادة منهـــا بعد ذلك فى محاضراته • لقد وجدت الشرطة فى هذا الدفتر دليلا على ادانته • لكنه يدل ايضا على أكثر من مجرد الادانة فى مخالفة القاء المهملات اذ ان كثيرا من الصفحات خالية•كما أن كثيرا مما هو مكتوب ليس بخطه وعندمايطلب منه الشرطيان أن يقرأ بعض ما هو مكتوب رغم ادعائه بانه هو الذى كتبه يعجز ودفاعه فى ذلك انه كثيرا ما يكون شارد اللب شانه شأن كثير من العلماء والمؤلفين •

ربما كان هذا انزلاقا من جانب تاران الى اثبات الجريمة الأولى التى اتهم فيها ، لكن كم هى تافهة تلك الاتهامات التى توجه الى المسكين الأستاذ تاران ؟ ولكن كم فى خطوة ومريرة من ناحية أخرى ؟ كم هو شاق ومضن ان يضطر أستاذ جامعى الى تبديد جهوده وتضييع وقته فى دحض اتهامات من هذا القبيل ، لكنها الحياة التى تضـــيع جهود المـــرء بشكل مخيف وسخيف ايضا •

ينصرف الشرطيان دون ان يتنبه الأستاذ تاران الى ذلك ثم تدخل موظفة الاستقبال فى الفندق ، ويسألها الأستاذ تاران عما اذا كانت قد

وصلته خطابات فتخبره الموظفة ان ثمة شخصا قد ترك له لفافة ضخمة من الورق دون ان يخبرها عن اسمه · واذ يبسط الأســتاذ تاران هذه اللفافة على الأرض يدهش اذ يتبين انها لا تخصه ، فهى مجسم تخطيط لقاعة الطعام فى سفينة يقال انه قد حجز تذكرة للسفر عليها ، رغم انه لم يفكر فى السفر بحرا قط ، ولكن جان اخته تدخل لتؤكد له انه ربما كان قد حجز تذكرة على ظهر هذه السفينة يومــا كان مكدود الذهـن فيـه ومشغولا ، ولما مرت الأيام نسى أمر التذكرة ثم تشير له الى الخريطـة وتقول له انهم يقدرون مكانته خير التقدير فقد أعطوه مكان الصدارة على مائدة الطعام · فيسرى هذا القول عنه ويطمئن قلبه بعض الشىء ، لكنه ما يلبث ان يعود فيتشكك فى الأمر لأنه عندما يسافر الى بلجيكا بدعوة من احدى جامعاتها لالقاء المحاضرات لا يسافر بالباخرة ·

وتتذكر اخته ان معها خطابا له · لاشك أنه الخطاب الذى ينتظره الأستاذ تاران من الجامعة تدعوه لمواصلة محاضراته فى الفصل الدراسى المقبل · ولكن اذ تقرأ له جان سطور ذلك الخطاب نجد ان العميد يكيل له الاتهامات التى ينكرها تاران بشدة ويحاول التدليل على عكسها · يقول الخطاب انه لم يكن ينظم مواعيد محددة لمحاضراته مما كان يضطر زملاءه الى تعديل جداولهم فى اللحظة الأخيرة · وانه كان يطيــل فى الالقاء متجاوزا الوقت المقرر له · وكان لاينتبه الى الجلبة التى يثيرها الطلبة فى وجهه أثناء المحاضرة · كما ان الكثيرين منهم ما كانــوا يكترثون بما يلقيه فيخرجون قبل انتهاء المحاضرة · وأخيرا وأهم من كل شىء هناك اتهام خطير · لقد سرق آراء الأستاذ مينار ونسبها الى نفسه مما أثار موجة من الاستياء عليه ، وقضى على هيبته العلمية !

ويصيح الأستاذ تاران : كلا ، كلا ، كل هذا غير صحيح · اذا كان يطيل فى محاضراته فلأن مادته غزيرة · واذا كان بعض الطلبة يغادرون القاعة قبل الأوان فلارتباطهم بمواعيد القطــارات لأنهــم كانوا يفدون للاستماع اليه من جهات نائية · واذا كان قد حدثت الجلبة اثناء محاضراته فلم يحدث ذلك الا مرة واحدة عندما صاح البعض : « ياله من وضوح ! ياله من منطق ! » فطالبهم الآخرون بالسكوت حتى يتسنى لهم متابعة بقية المحاضرة · أما أفكار الأستاذ مينار فهو لم يسرقها · كان الأمر مجرد توارد خواطر · لقد فكرا فى ذات المسائل وخلصا الى ذات الحلول فى نفس الوقت · وليست هذه أول مرة يحدث فيها هذا الأمر بين المفكرين · آه لو كانوا قد وقفوا وقالوا هذا الكلام فى وجهه فحسب : لماذا لايقولونه

الا بعد العديد من السنين التى مضى يحاضر فيها بنجاح ؟! أليس هذا دليلا على بطلان هذه الاتهامات ؟ الا يعتبر رفض الجامعة تجديد عقده اجحافا بحقوقه اذن ؟

وينهض الأستاذ تاران وقد ظل وحيدا ، ويبسط الخريطة على الحائط فنرى انها بيضاء ليس بها أى رسم على الاطلاق ، يتأملها بعض الوقت ، ثم يشرع فى خلع ثيابه ببطء شديد ٠

هذه هى مسرحية الأستاذ تاران ويلعب معنا اداموف فيها مرة اخرى لعبة الاستغماية ليعطينا احساسا بالضيق والحزن والضياع ٠ الانسان تائه فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى ذات الوقت ٠٠ الحياة الانسانية بأسرها اتهام سخيف باطل ومهول ٠ ان الأستاذ تاران شخصية محزنة مضحكة ٠ شخصية تثير الاشفاق عليها والرثاء لها ٠٠ ومع ذلك فقد رسمت بمهارة تجعل الاشفاق عليها يختلط بموجة من الضحك تعلو فى النهاية عندما يريد المؤلف أن يبث فينا مدى ما يكنه من اشفاق عليها ٠ والحق يقال ان « الأستاذ تاران » مسرحية عن حلم من نوع غاية فى القسوة ٠ ويبدو البطل فى محيطه المأساوى تماما ٠ لقد أدين بأنه تعرى أمام الجمهور وكلما أكد عدم صحة هذا الاتهام كلما استحالت عباراته الى سلاح ضده وسوات من مركزه ٠ لكل كلمة يقولها تهدمه ، وفى كل لحظة من لحظات المسرحية نرى تاران المسكين يغوص فى حمأة المأساة بنوع من المنطق المعكوس ٠

ولقد تساءل ادامو‌ف ازاء نجاح مسرحية الأستاذ تاران عن مقومات المسرحية الناجحة واكتشف ان المسرحية الناجحة هى التى يتقبل لفيف كبير من الجمهور الأحداث الدائرة امامه على خشبة المسرح على انها احداث حقيقية ٠ ما الذى يجب ليحدث ذلك التقبل ؟ انه ان يتعرف الجمهور على نفسه فى شخصيات المسرحية ، ان يجد فيها اصداء لمشاغله ومخاوفه وآماله ومشكلاته الاجتماعية أو الشخصية التى تتشكل منها حياته ٠ اذن ما الذى يجعل مسرحية الأستاذ تاران التى تقوم على منطق الأحلام اللامعقول تلقى استحسان الجماهير أكثر مما لقيته اية مسرحية أخرى من مسرحيات ادامو‌ف ؟ ان الذى يجعلها مسرحية ناجحة هو احساس المتفرج احساسا مزدوجا بالتوحد مع البطل والانفصال عنه ٠ لقد وجد كل منا نفسه فى وقت من الأوقات فى موقف الأستاذ تاران على نحو أو آخر ٠ لكننا لسنا جميعا اساتذة جامعيين مغرورين ننسب لأنفسنا آراء غيرنا ٠

لقد كان هذا الاحساس المزدوج بالاتحاد والانفصال أمرا ضروريا حتى يتسنى للجمهور ان يتعاطف مع البطل وفى الوقت ذاته ان يضحك منه · ومن ثم تضحى هذه المسرحية عملا مقبولا ·

بقيت كلمة أخيرة عن الأستاذ تاران ، لقد قدمت هذه المسرحية لاداموف خدمة كبيرة لم يتبينها الا فيما بعد ، اذ انه وهو يصف بصدق حلما ألم به اضطر الى عدم اهمال اية تفاصيل مهما صغرت · وقد لايعنى هذا شيئا لكنها كانت فى الواقع المرة الأولى التى خرج فيها ادامو‌ف من التجريد الشاعرى وتجرأ على تسمية الأشياء بمسمياتها · ومنذ ذلك الوقت انفتح امامه طريق جديد لكنه لم يكن ـ على حد قوله ـ من الشجاعة حتى يسير فيه توا · فقد اقتضاه الخروج اليه ان يكتب مسرحيتين هما الجميع ضد الجميع والتلاقى ·

سادسا : المجتمع ضد الجميع

من خلال اضطرابات مجتمع غير محدد المعالم عرض لنا ادامو‌ف فى « الجميع ضد الجميع ـ كما فعل من قبل فى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » ـ انقسامات واضطهادات وفريقا يقاوم فريقا وفئة تحارب فئة وتسحقها · وما يلبث أن يحيق بالفئة الظافرة ما حاق بالفئة التى ابيدت · بشر يقتتلون لاسباب واهية ، وبغية أهداف غير جديرة بالاحترام · وتقود هذه الاهداف شخصيات ادامو‌ف الى التدمير النهائى الشامل الذى تحدث عنه الفيلسوف هوبز وصوره المصور الاسبانى فرانسيسكو جويا (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) مرارا من قبل ·

تصور لنا « الجميع ضد الجميع » مجتمعا حلت به طائفة من اللاجئين · وقد تفاقمت فى هذا المجتمع البطالة فتصور اهله ان الحل لمشكلتهم هو مطاردة اللاجئين واقصاؤهم عن نواحى الحياة بشتى الطرق، فتبدأ مطاردتهم واعتقالهم وسحقهم · ويميز هؤلاء اللاجئين طابع جسدى فأغلبهم يتصفون بالعرج وتبدأ مشاهد المسرحية « بأحد هؤلاء اللاجئين وهو زينو يجرى فى الطريق محاولا الافلات من مطارديه · ويلتقى فى الطريق بعاطل متعب مثقل بالهموم هو جان ريست فيتوسل اليه الا يرشد مطارديه الشرسين اليه · فيستجيب جان ريست الى زينو فيفلت من متعقبيه ويقسم انه لن ينسى لجان ريست هذا الفضل الكبير ·

تمكن زينو من الانخراط فى الحياة الاجتماعية بعد ذلك دون ان ينتبه اليه أحد · وتحسنت أحواله المالية لكنه رد على جميل جان ريست

بالنكران فرفض ان يمد اليه يد العون ولم يكترث بأن يجد له عملا حينما جاءته أمه تتوسل وتشكو له الجوع الذى يعانيه ابنها • بل أكثر من ذلك خطف من ريست رفيقته مارى التى آثرت ان تترك جان ريست الفقير المعدم لتحيا فى كنف زينو رجل الاعمال الثرى • ويندفع جان ريست نتيجة لهذا الاعتبار الشخصى الى صفوف المناوئين للاجئين المضطهدين لهم أشد الاضطهاد ، ويتعقبهم ويقتل منهم الكثيرين هو ورفيقه المتطرف درابون وفى النهاية يكتب لفريق المضطهدين المتطرفين الغلبة ويضحى جان ريست ودرابون من ذوى الكلمة المسموعة والقدح المعلى فى حكومة أعداء اللاجئين •

واذ يحس زينو بالأرض تميد تحت قدميه وبانه واقع فى أيدى المتطرفين وهالك لامحالة تسول له نفسه ان يستغل علاقة مارى السابقة بجان فيتوسل اليها أن تذهب اليه وتستخرج منه تذكرة مرور يصل بها الى الحدود ليجتازها الى حيث يجد الأمان • وتضغط مارى على نفسها وتقبل أن تسعى لانقاذ زينو • وعندما تذهب الى جان ريست يلين قلبه لها ويغفر لها ما فات ويعطى لها تذكرة المرور المطلوبة رغم نصح أمه له بألا يفعل ذلك منبهة اياه الى أن زينو قد يستعمل هذا الجواز سلاحا يهدم به مستقبله السياسى مدعيا انه قد رشاه ليعطيه الجواز ولا ترضى مارى أن تترك زينو وحيدا وتكمل جميلها بأن ترافقه الى الحدود حيث يطلق عليها الحراس الرصاص ويعتقلون زينو ويبعثون به الى درابون •

وعندما اشتم داربون حكاية تذكرة المرور وجد فيها وسيلة ناجحة للقضاء على منافسه فى السلطة جان ريست • وحتى يحمل زينو على الرضوخ لخطته امنه على مستقبله مانحا اياه شخصية أخرى • واذ تتزعزع سلطة جان ريست ويهدده ذلك السلاح الذى اشهره درابون فى وجهه ينتاب جان ريست الذعر الذى سبق أن انتاب زينو وانتاب كل من طاردهم ونكل بهم من اللاجئين • وتحت مشورة أمه يذهب جان ريست معها للاقامة والاختفاء فى قرية من قرى الجنوب • واذ تكون الأحوال السياسية قد تغيرت فى المجتمع ، واضحى اللاجئون معترفا بهم ومصرحا لهم بممارسة كافة نواحى الحياة العادية ينتحل جان ريست وامه لنفسيهما صفة اللاجئين ، وبخاصة أنهما يعرجان بدورهما عرجا خفيفا • وفى القرية المذكورة يلتقى جان ريست بلاجئة حقيقية هى نويمى التى تحبه معتقدة انه مثلها من اللاجئين وانه قد عانى من المتاعب والاضطهاد ما عاناه بنو جلدتها •

على ان الأحوال تتغير من جديد فى المجتمع وتعود السـلطة الى اتخاذ الاجراءات العنيفة ضد اللاجئين • وينتهز درابون الفرصة فيطالب زينو بالذهاب للقبض علىجان ريست الذى كشفت التحريات عن مكان اختفائه • ويصل زينو الى بيت جان ريست وقد اتخذ لنفسه قرارا • انه نادم وسيرد الى جان ريست جميله بأن يسهل له الفرار الى الحدود ويؤمن طريقه حتى لا يقع فى يد داربون • واذ يصل الى حيث يختفى جان ريست يجد اثنين من الحرس الوطنى جاءا ليفتشا البيت بحثـا عن اللاجئين • وعندما يضبطان جان ريست ونويمى وأمه تنكر هذه الأخيرة بشدة انها وابنها من اللاجئين وذلك حرصا على حياتهما ورغبة فى منع ابنها من الرحيل مع اللاجئة نويمى فتفقده الى الأبد ، الا ان الحارسين لا يصدقانها ويعتمدان فى عدم التصديق على ظاهرة العرج البادية على كل من جان ريست وأمه • وعندما يتدخل زينو محاولا اثبات شخصيته منكرا صفة اللاجئين عن جان ريست وأمه يحبط جان مسعاه ، لأنه لـو انكشـفت شخصيته الحقيقية باعتباره واحدا ممن نكلوا باللاجئين سيفقد قلب حبيبته كما ان الحارسين لا يعبأن بتذكرة اثبات الشخصـية التى يقدمها لهما زينو ، ويعتدان بظاهرة العرج البادية عليه فيعاملانه على انـه لاجىء بدوره ، ويسوقان الأربعة خارجا حيث يطلقان عليهم الرصاص • وهكذا يلقى زينو وجان ريست ذات المصير جنبا الى جنب • فالعرج هنا وهناك ، وليس هذا دليلا على شىء بذاته •

قدمت الجميع ضد الجميع فى الرابع عشر من ابريل عام ١٩٥٣ من اخراج جان ـ مارى سارو وقد تردى اداموف فى هذه المسرحية ـ على حد قوله ـ فى ذات الخطأ الذى وقع فيه فى المكيدة الكبيرة والصغيرة،فقد عمد الى عرض الاضطهاد عموما بدلا من ان يعرض حـادثة بعينها من حوادث الاضهاد •

سابعا : التلاقى

بعد الجميع ضد الجميع كتب اداموف « التلاقى » ولها عنده أهمية خاصة لأنه بعد ان فرغ منها وتأملها فهم ان الوقت قد حان ليخـرج من مرحلة استكشاف الأحلام وانصاف الأحلام والصـراعات العائلية أو بعبارة أخرى مكنته مسرحية « التلاقى » من أن يصفى حسابه مع كل تلك الأمور التى وان كانت قد مكنته من الكتابة أول الأمر الا انها انتهت الى تعويقه وتجميده •

وتتلخص هذه المسرحية فى أن ادجار يذهـب الى المحطة ليلحق

بالقطار المسافر الى قريته حيث تدعوه أمه ليعمل محاسبا • يقوم القطار بعد نصف ساعة فيمضى الشاب الى بوفيه المحطة يجلس الى منضدة بين امرأتين لا يعرفهما : الأولى هى لويزا الشابة الشقراء ومادلين المسماة بأسعد النساء وهى فى الأربعين • ينخرط ادجار فى الحديث مع المرأتين فيفوته القطار • لايهم • سيأخذ قطار الصباح وهذا افضل من رحلة الليل • خطيبته لينا لا ترضى أمه عنها كثيرا فهى تعزف البيان يوم الأحد وأمه لا تحب ذلك • وتطلب منه المرأتان أن يحكى لهما حكايته مع لينا • انهـا لاترضى أن يتركها سنتين لينجز دراسته ويؤمن مستقبلهما وقد بدأت تتذمر من أمه • وهذا يوحى لادجار بانها لا تحبه ، اذ كان يجب ان تسهر على أمه المريضة وأن تذهب لاحضار طلبات البيت • وليس هذا بالأمر الصعب فقرية كويفى صغيرة ولينا لديها دراجة • لكن الأمر العويص هو انهـا تتوهم ان الجميع يعوقونها عن تحقيق ذاتها • ويصارح ادجار المرأتين بانه لا يحب الموسيقى • انها فن يخاطب القلب والاعصاب ولا يخاطب الروح • وادجار يدرس الحقوق فى مونبليه ويحضر لامتحان سبتمبر ويغيظه من أمه وخطيبته انهما تحدثانه دوما عن كسب المال • وهو لايكترث كثيرا بأن يكون فى جيبه نقود • الشىء الذى تتفق خطيبته وأمه فيه هو انهما يجعلان حياته شاقة • ويكفى قراءة خطاباتهما لنعرف ذلك كل المعرفة • ويالها من أسباب تنتحلها خطيبته لينا لتحمله على العودة الى القرية • تنهض لويز وتقترب من ادجار وتتأمله عن كثب ثم تنفجر فى الضحك • فقد تبينت أنه لا يرتدى جوربا •

ان الجو الذى تدور فيه المسرحية هو جو الحلم • وهذه التحولات والخزعبلات مألوفة فى الاحلام ، لكنها تعطى فى النهاية وفى مجموعها انطباعا من الانقباض أو الضيق أو أى انطباع آخر حسب الأحوال • ويبدو طابع الحلم بشكل أوضح عندما تنخفض الأضواء ويقف ادجار أمـــام أسعد النساء كتلميذ يتلو دروسه • ويحدثها عن أوراقه • ثم يصيح فيها قائـلا انهـا لعبت بهـا ويطالبها بخشـــونة الا تدس انفها فى عملـه فهو لا يحتاج الى معاونة من أحد على الاطلاق • ثم يقول لها بعد برهة صمت ان خلاصة كل ذلك انه سيتأخر • انه على موعـد مع لويز الفتاة المجتهدة الجادة المخلصة التى تسارع بعد خروجها من المكتب الى تثقيف نفسها • وقد كانت لويز قد خرجت من المسرح منذ هنيهة ويتم هذا التحول بصفة أريبة وبخاصة ان أسعد النساء تتحول بدورها الى أم ادجار •

ومادام ادجار ذاهبا لمقابلة لويز وأســعد النساء خارجة فان ادجار يصطحبها معه • وتأتى لويز لمقابلة ادجار فى الموعد المضروب ومعها دراجة

نسائية ولفافة تفتحها وتخرج منها غطاء للمائدة · ويلوم ادجار خطيبته على تبذيرها لكنها تقول انها مستعدة للغسيل كل ليلة ، وذلك بطبيعة الحال بعد الزواج · وتمضى فى الحديث عن حياتهما المستقبلة · انها تريده ان يلتحق بعمل لدى محل للأدوات المكتبية نصف الوقت وبذلك يستطيع أن ينجز دراسته مما يتيح لهما ان يستقلا فى اقامتهما عن مادلين · لكن ادجار لا يعير هذا العمل الذى عثرت لويز عليه اهتماما مما يثير سخطها · على أنه يبرز رفضه بانه يخاف ان يستغرقه هذا العمل وينتهى به الأمر الى أن يظل مرتبطا به الى الأبد دون أن ينجح فى تحقيق آماله فتعــاتبه لويز باكية · انه على مايبدو قد اشتاق لرؤية لينا فى كويفى وينكر ادجار ذلك فقد فسخ علاقته بها متخذا قراره فى هذا الشأن بعد روية ، ولا رجعة له فى قراره ·

ولقد احضرت له لويز دراجتها كى تسهل له عمله فى ايصال طلبات المكتبة التى يعمل بها وبذلك توفر عليه استئجار واحدة · يجرب ادجار الدراجة فيجد المقعد خفيضا ، فتعطيه لويز الأدوات اللازمة لفك المقعــد ورفعه ، لكنه يفشل فى عملية الفك · انه يؤمن بالتخصص ولقد تخصص هو فى نصوص القانون الرومانى · وهذا التخصص من شيم العصر · وعندما يركب ادجار الدراجة يفقد توازنه ويقع ، فتأخذ لويز بيده ضاحكة وتقبلها ، وتدفع الدراجة خارجة بها ·

تدخل اسعد النساء حاملة مقعدين فينهض ادجار من سقطته ويهرع اليها ويضع المقعدين ويرقدها عليهما ويغطى ساقيها بغطاء المائدة الذى تركته لويز · ثم يجلس على الأرض الى جوار أسعد النساء · انها متعبة لكنها سعيدة رغم ذلك ، فهى محل عناية الآخرين ورعايتهم · وهذا رائع · الا انها تحس بالتأنيب لأنها تثقل كاهل ادجار وتضيع وقته بما تكلفه به من مشاوير ·

ثم تنهض أسعد النساء وتمضى خارجة · وتدخل لويز لتخبر ادجار انها تعتزم الرحيل ستسافر يومين أو ثلاثة أيام · لقد طردت من عملها بسببه اذ هو لا يذهب الى العمل فنعوا عليها توصيتها عليه · ثم انــه دائب العمل ليل نهار يستعد للامتحان مما لا يدع لها وقتا لتراه على انه لا يتقدم فى دراسته رغم مواصلته لها فهى فى حاجة الى ذاكرة خـارقة تنقصه · وتنخرط لويز فى البكاء ثم تأخذ دراجتها وتخرج · ثم تدخل أسعد النساء وقد تأهبت للسفر بل هى تسافر فعلا فى صحبة ادجار الذى اضاع فى هذه الاثناء تذكرته فيبحث عنها فى جيوبه وعلى الأرض وفى

كل مكان دون جدوى ، فتهون أسعد النساء عليه الأمر وتعده بأن تبتاع له تذكرة جديدة ٠

أسعد النساء : اعترف بأننا كنا محظوظين اذ التقينا هكذا بلا موعد سابق لنقطع الرحلة سويا ٠٠ أحزين أنت ؟ من أجل لويز ؟ يا للصغيرة المسكينة لويز ٠ كم كانت شجاعة ، وياله من سخف أيضا أن تموت فى حادث قطار ٠ لا يحدث ذلك كل يوم على أية حال ٠ لست مسئولا عن شىء فلم تدفعها الى السفر على العكس بذلت جهدك لتصدها عنه ٠ انها لم تصل الى هناك قط (ضاحكة) وقعت الحادثة عند مغادرة القطار ٠

ادجار : ٠٠٠ هذا فظيع ٠٠٠

تخفت الأضواء وتخرج أسعد النساء ٠ وعندما تعلو الأضواء نجد ادجار ينقب فى ارجاء المسرح باحثا عن شخص ٠ وتدخل الأم التى تؤدى دورها ذات الممثلة التى أدت دور أسعد النساء ٠

ادجار : (صائحا) لينا (يصمت ثم يعاود الصياح بصوت أعلى) لينا ٠٠ لينا ٠٠

الأم : هاهو فتاى الكبير قد عاد الى ٠٠ يجب ان احيطك علما ٠٠ حدثت اشياء فى غيابك ٠ هل يدهشك الى هذا الحد ان ترانى فى صحة جيدة ؟ هذا صحيح ٠٠ نسيت ان أزف اليك (ضاحكة) الخبر السار ٠٠ تصور ، استيقظت يوما فى الاسبوع الماضى (ضاحكة) منتصبة القامة (برهة صمت) لو كانت لينا قد رأت هذا ما كانت تصدق عينيها (برهة صمت) مسكينة لينا ٠٠ مضت بحماقة لتموت تحت عجلات القطار ٠٠ كان الأمر خطأها ، ولم سافرت على دراجة فى جنح الليل ؟ كنت فى حاجة الى دوائى لكن وقته لم يكن قد أزف ٠ كتبت لك فى اليوم ذاته ٠ لابد أن الخطاب قد تعطل فى مكان ما ٠

وتدفع الأم بادجار الى عربة للأولاد يسقط فيها وتمضى تدفعه وهو يلوح بقدميه ويديه راقدا محاولا الجلوس دون جدوى ٠ وتخرج به من المسرح بينما يسدل الستار ٠

فى التلاقى احساس بالقصور والعجز وبعدم القدرة على البلوغ الى شىء ٠ ادجار لا يستطيع أن ينجز دراسته ٠ لا يقدر على ركـــوب

الدراجة · يفوته القطار · وفى النهاية يلقى به فى عربة اطفال · الواقع ان التلاقى تحكى ذكرى مريرة أو حلم ممض ، حالة نفسية يجتـــازها ادجار وكل من يحيط به وكل ما حوله سواء من الأماكن أو الأشياء كالدراجة والمحطة والقطار هى انعكاسات رمزية لمكنونات مخيلته الممزقة · ويلوح لنا اننا ازاء شخص فى حالة الحسرة على شىء فاته ، أو من الندم على سلوك لم يكن يجدر أن يسلكه ، وعلى نكوص لم يكن من الجائز ان يتردى فيه · وان لويز وأسعد النساء هما انعكاسات للأم والخطيبة ، انعكاسات مختلطة بزفرات ادجار وحسراته ·

ان الشخصيات فى هذه المسرحية غير حقيقية وليست ذات ابعاد واقعية · انها تضحك ثم تعلوها الكآبة ثم تصيح وتنخرط فى البكاء دون ما سبب واضح أو باعث جلى · والذى يلفت الانظار على الأخص هـو تلك التحولات الأريبة فى الشخصيات والأمـــاكن ان المســرحية تعرض خوالج ونزعات نفسية فحسب · انها تعرض حلما يدور فى أعماق نائم ·

كانت مسرحية التلاقى بمثابة تصفية لحساب · كانت تحية وداع من اداموف الى مرحلته الأولى رحلته العبثية اللامعقولة التى بدأ بها غزو المسرح المعاصر ·



المطلب الثانى :

السمات الأساسية فى مسرحيات المرحلة الأولى

أولى اداموف العناصر المرئية عناية خاصة فى أعماله المسرحية ، فأكوام الورق التى تغطى المسرح فى « الغزو » وتكاد تغرق بطلها «بيير» انما تومىء الى تلاشيه تحت وطأة عمل هو تعبير عن شخصية غيره اصلا · وذلك التدمير البدنى الذى يعترى « المشوه » بطل « المكيدة الكبيرة والصغيرة » فيفقد اطرافه كلها الواحد تلو الآخر من جراء قوى غير منظورة حتى يضحى فى النهاية جسدا متآكلا مهدما ذلك التدمير البدنى انما يومىء ــ كما سبق أن أوضحنا ــ الى التدمير المعنوى الذى حاق بالبطل أيضا وفى «التلاقى» احساس بالقصور والعجز وبعدم القدرة على بلوغ شىء·ان «ادجار» لايستطيع ان ينجز دراسته ، ولايقدر على ركوب الدراجة،ويفوته القطار وفى النهاية يلقى به فى عربة أطفال·وتصور التلاقى فى الواقع حالة نفسية يجتازها (ادجار) وكل مايحيط به على المسرح سواء من الاشخاص أو الاماكن أو الأشياء كالدراجة والمحطة والاشارة الى القطار هى تجسيم لمكنونات مخيلته الممزقة ويخيل الينا اننا ازاء شخص فى حالة من الندم أو الحسرة على سلوك لم يكن يجدر ان يسلكه · ونترك فى مسرحيات أداموف الأولى الأرض الصلبة الراسخة التى تسير عليها شخصيات محددة المعالم محسوبة الابعاد ــ كما هو الحال عند كاتب مثل ابسين ــ لندخل عالما هلاميا غامضا غير مفهوم الا فى القليل من جوانبه · فشخصيات أداموف ليست ذات أبعاد واقعية · وهى تضحك ثم تعلوها الكآبة ، وتنخرط فى البكاء دون ما سبب واضح أو باعث جلى · والذى يلفت الانظار على الأخص هو تلك التحولات الأريبة فى الشخصيات والأماكن ، حتى اننا لا نرى وصفا لأدب اداموف المسرحى أفضل من انه

أشبه « بلعبة الاستغماية » ويلعب أداموف فى مســـرحياته الاولى هذه اللعبة ليعطينا احساسا بأن الانسان تائه فى زحمة اتهامات هى صحيحة وزائفة فى الوقت ذاته « فالاستاذ تاران » مثلا مسرحية عن حلم على غاية فى القسوة لقد أدين الاستاذ تاران بأنه تعرى أمام الجمهور · وكلما أكد عدم صحة هذا الاتهام كلما استحالت عبارته الى سلاح ضده ، وسوأت مركزه · وفى كل لحظة من لحظات المسرحية نرى « تاران » المســـكين يغوص فى حمأة المأساة بصورة من « المنطق المعكوس » ولا تسمح الطبيعة العرضية المفككة لمسرحيات اداموف بالبلوغ الى أية لحظة حاســـمة ، ونحس بأنها يمكن ان تمضى الى مالا نهاية بقدر ما يمضـــى المؤلف فى استخدام أسلوبه التسطيحى الخالى من العقدة فى رسم لوحات أشـبه بالأحلام ·

وفى مقدمة ما يثير الاهتمام فى مسرح أدامـــوف ـ كما سبق ان رأينا ـ هو الجو الذى يخلقه بتلك العبارات والمواقف التى لا تعنى شيئا فى حد ذاتها لكنها فى النهاية ذات تأثير مدمر ، ولا يفارق كابوســـها الذهن والقلب بسهولة ·

وتوحى مسرحيات اداموف بعلاقات غريبة غامضة ، فالى جانب تلك الأحداث التى تجرى على مسمع ومرأى منا احداث أخطر وابعد مدى تتم فى الخفاء · وليست الأحداث التى تقع أمامنا الا نتيجة حتمية وأثرا لتلك الاحداث الخفية ·

اننا نعرف على الدوام جزءا من الحقيقة ، القشرة الخارجية أما الحقيقة الأضخم ، الحقيقة الفعالة التى تولد الحقيقة الظاهرة فنحن نتخبط فى تخميناتنا عنها وقد نصيب ، لكن الشىء المؤكد أن هناك حقائق غامضة مجهولة هى التى تسيطر على الاقدار والمصائر ومن خلال اضـطرابات مجتمع غير محدود المعالم عرض لنا اداموف فى « الجميع ضد الجميع » كما فعل من قبل فى المكيدة الكبيرة والصغيرة » ـ فريقا يقـاوم فريقا ، وفئة تحارب فئة وتسحقها ، وما يلبث ان يحيق بالفئة الظافرة ما حاق بالفئة التى ابيدت · بشر يقتلون لأسباب واهية ، وبغية أهداف غير جديرة بالاحترام · وتقوم هذه الأهداف شخصيات اداموف ـ كما رأينا ـ الى التدمير النهائى الشامل · وبعد «الجميع ضد الجميع» كتب اداموف «التلاقى» ولها أهمية خاصة فى تطوره الفنى ، لأنه بعد ان فرغ منها وتأملها فهم ان الوقت قد

حان ليخرج من دائرة الاحلام السوداء والهواتف الغامضة والصراعات الأسرية • وبعبارة أخرى مكنته مسرحية « التلاقى » من أن يصفى حسابه مع كل تلك الموضوعات التى وان كان قد بدأ بها الا أنها اوصلته الى نهاية طريق مسدود كان يجب عليه ان يجتازه •

المبحث الثالث : طريق الخلاص : من الفردية الى الجماعية ، من اللامعقول الى الالتزام :

كان اداموف يعتقد أول الأمر أن المسرح عندما يعالج حادثة مرتبطة بالحياة الاجتماعية يجب أن يعطى الحادثة طابعا عاما • وبالتالى لايضع الكاتب نفسه فى مكان محدد ولا زمان محدد • الا أنه لم يعد يعتقد ذلك ، فقد الثقة فى الأساليب التى تتجنب التاريخ لترهف السمع الى أصوات مبهمة وتتطلع الى أهداف مشكوك فيها •

وقد قامت أولى مسرحيات اداموف على الاحســـاس بالعزلة الذى يخيم على الكائنات البشرية وكانت الرغبة فى ابراز هذا الاحساس المفجع هى التى قادته الى المسرح معتقدا انه لو أمكنه ان يرسم صورة واضحة للعزلة المخيمة لا علي فرد بعينه بل البشر أجمعين فانه يقدم عملا مسرحيا بمعنى الكلمة • ولقد تأثر اداموف فى مسرحيته الاولى تأثرا بالغا بكل من سترنبرج وكافكا ، ثم اكتشف تشيكوف الذى عثر لديه على شىء ثمين وحقيقى للغاية • عثر لديه على واقعية مختلفة عن الواقعية الخاطئة التى يتشدقون بها مرارا • وعندما يفكر اداموف فى تشيكوف فانه يفكر فى الرجل الذى يفهم ان العزله موجودة لا بشكل ظاهر خالص كما يفهمها سترنبرج،ولا على انها تلك العزلة المبتذلة التى يتشدق بها المسرح التجارى الذى يمجه اداموف كثيرا • لقد فهم تشيكوف العزلة على انهـــا حافة المشاركة فالعزلة عنده نصف عزلة ونصف مشاركة • وهو بذلك قد خلق لنا مسرحا متشابكا مركبا •

هناك كاتب آخر معاصر يكن اداموف له اكبر الاحترام هو الايرلندى شين أوكيزى ، أما بريخت فيعيب اداموف عليه ان المتفرج لا يرى عادة شخصياته بوضوح كاف فى مسرحياته الملحمية المترامية الابعاد • قد يكون بريخت أكبر كتاب المسرح فى القرن العشرين لكن شين اوكيزى قد حقق

شيئا اثر فى اداموف كثيرا · لقد حقق ربطا أوثق بين الحياة الخاصة والحياة العامة ·

واذا كان بعض النقاد يؤكد انه ليس من السهل فى الفن أن يرتبط المسرح بالسياسة ارتباطا كليا ، الا ان اداموف لم يقل غير ذلك قط · كل ماقاله هو ان المسرح لابد ان يواجه المشـــكلات السياسية وغيرها من مشكلات كل يوم ، والا فانه لن يستطيع ان يخاطب جمهورا شعبيا جمهورا فتيا ، جمهورا حقيقيا · وبعبارة أوضح لا يريد اداموف ان يقنع المسرح بارضاء البورجوازيين والراسماليين ، وذلك بأن يقدم مسرحيات تغض الطرف عما كان يدور فى الجزائر ابان احتلالها مثلا ، بل وحتى عما يدور في فرنسا ذاتها · ليس المطلوب مسرحا يكتفى بالقاء تبعة كل ما يحدث من ويلات ومآس على القدر ويأنف من مواجهة المشكلات الملموسة ·

أولا : البنج بونج

فى الثانى من مارس عام ١٩٥٥ اخرج جاك موكلير مسرحية البنج بونج على مسرح النوكتامبول · ولقد تغيرت أمور كثيرة مع البنج بونج · ورغم ذلك فقد بدأها اداموف ــ على حد قوله ــ بداية سيئة ، فلم يكن يعرف ماذا سيكون موضوعها وان كان قد اعتزم ان تنتهى بمباراة فى البنج بونج بين عجوزين · ولشد ما كانت دهشته عندما تبين ان هذه الطريقة الطائشة للعمل هى التى انقذته · وقد انتهى به الأمر الى أن جعل محور المسرحية جهازا اوتوماتيكيا جذابا للانتباه فى زمان ومكان محددين · ولما كان جهاز اللعبة المذكورة محور مسرحيته فقد اكتفى من الشخصيات برد الفعل الذى تولده فيها حركة الجهاز ·

وفى مقهى السيدة دورانتى نجد لعبة آلية اسمها البنج بونج تدور متى وضع فيها اللاعب قطعة من ذات العشرة فرنكات · وهذه اللعبـــة التى تقوم على الحظ والمصادفة هى محور المسرحية فهـــى تجتذب على الأخص شابين هما آرتور وفيكتور من الطلبة الذين اهملوا دروسهم · وقد جرفتهما تلك اللعبة حتى اضحت تشغل ــ بالهما وتفكيرهما ·· وذات يوم يحضر سوتير ليفتح صندوق اللعبة ويستخرج منه أمام الشابين قطـــع الفرنكات التى تجمعت فيه · وازاء وجود فتاة جميلة اسمها انيت جاءت لزيارة السيدة دورانتى يسترسل سوتير فى الحـــديث مفـــاخرا فيقول للحاضرين انه ذو مكانة مرموقة فى الجماعة وصاحب كلمة مسموعة عند العجوز مدير تلك الجماعة المستثمرة لجهاز البنج بونج وعندما يخرج

سوتير مع الفتاة التى استهوت الشابين فيكتور وأرتور يسألان السيدة دورانتى عن حقيقة سوتير هذا فتقول لهما العجوز ان كل ما تعرفه عنه انه أفضل منهما لأنه يكسب اكثر منهما ٠

يفكر الشابان فى تحسين أحوالهما بالدخول الى الجماعة وتقديم اقتراح بتطوير الجهاز الى العجوز ، ويدهشان اذ يلتقيان فى مكتبه بالسيد روجيه البوهيمى الذى كان يفد الى المقهى وكانت تهتم به أنيت كثيرا ويلحظان انه قد زالت عنه آثار البوهيمية وحسن مظهره وهو يشغل الآن وظيفة سكرتير العجوز ٠ ان البوهيمية لعبة ابناء الأثرياء لوقت من الأوقات اذن ٠ ويجد الشابان لدهشتهما أيضا ان ثمة من نقل فكرتهما المبتكرة الى العجوز قبلهما ٠ضاعت عليهما بذلك فرصة الكسب والثراء ٠ هل غرر بهما العجوز ونشل فكرتهما من بين أيديهما مدعيا انه كان لديه علم بها من قبل ؟ أم ان ثمة خللا آخر فى الأمر ؟ على أية حال فان تعرفهما بالعجوز فتح لهما الباب الى معاودة الحضور مقترحين اقتراحات أخرى باعتبارهما من ممارسى اللعبة ومن الملامسين لرغبات الجمهور ومطالبه ٠ وهكذا احتذيا بسوتير وارادا ان يصبحا مثله ٠ وفى ذات مرة يلقى أحد اقتراحاتهما هوى لدى المدير العجوز فيكافئهما مما يجعل السعادة تغزو قلبيهما ويفكران فى شراء زوجين من الأحذية ٠ ان السعادة تجلب السعادة والنجاح يستتبع النجاح ، واينما ذهبا واينما حلا يفكران فى ارضاء السيد قسطنطين المدير العجوز للعبة البنج بونج التى اضحت حياتهما مرتبطة بها ارتباطا كليا ٠

ويستخدم اداموف لعبة البنج بونج رمزا خفيا للحياة فى المجتمع الرأسمالى ٠ لقد كان من قبل فى مسرحياته السابقة يصور الخوف والقلق والتوتر والتخبط على أنه حالة فردية ذاتية بحتة ولكنه الآن ينتقل من الفردية الى الاجتماعية ومن معالجة ظواهر الحياة الحديثة من زاوية النفس الانسانية الى معالجتها من زاوية الجماعة أو بعبارة أخرى ينتقل اداموف من التعبيرية كمذهب فردى الى التعبيرية كمذهب اجتماعى ٠ ولاشك اننا نحتاج الى التدليل على الرمزية الاجتماعية والتعبيرية الاجتماعية فى مسرحية البنج بونج بالتركيز على بضع فقرات من المسرحية وسنختار لذلك المشهد الخامس من القسم الأول من المسرحية ٠

ارتور : ٠٠ لكن يجب لذلك ان يضحى الجهاز مركزا لجذب الاهتمام ، لا اهتمام اللاعب فحسب بل واهتمام المتفرج أيضا ، ولهذا فان المشروع

الذى قدمته لك ·· يستجيب تماما الى الاحتياجات الجديدة التى نتحدث عنها ·· الواقع ان اتاحة الفرصة للمتفرج لمتابعة تقدم اللعبة من فوق منكبى اللاعب تثير حركة عامة وتلقائية تعود بالفائدة المباشرة على الجهاز · ان المتفرجين وهم يتابعون اللاعبين يحسون بانهم موضع اهتمام ومن ثم بانهم منجذبون·وليس وضعهم مجرد انهم يرون اللعبة بوضوح ·

العجوز : يرون اللعبة بوضوح ! ولقد حضرتما هنا لتعرضا على امورا من هذا القبيل ، انتما الاثنان جئتما تعرضان اضافة ! قمر وسهم اليس القمر والسهم ضمن الاف الأشياء الحية المتضاربة الحقيقية ، على أى حال ···

ارتور : بالضبط كنت أريد ·· أن أضيف ·

العجوز : لايضيف المرء شيئا ليس موجودا · وفكرتك لاوجود لها · انها مثيرة للسخرية ساذجة · وفضلا عن ذلك فهى تصلح لتسلية صبيان المدارس فحسب وأيضا ما الذى يريده الصبيان ·· أن يشبهوا الكبار ·· وان يعرفوا مثلهم ماليس مؤكدا ·· الصدفة ·· وبعبارة أوجز الحياة ·

ارتور : معذرة لكن فكرتى ليست على هذا القدر من السذاجة · هناك احتمالان ·

العجوز : احتمالان ، لكننا فى حاجة الى عشرة احتمالات ، خمسة عشرة ، خمسين احتمالا « بياس » يا للحد الذى وصلت اليه الأمور ! احتمالان ؟ حاولا أن تفكرا ·· الزمن يسير والافكار تتعقد والرغبات تتعدد ·· وانتما تريدان أن يقنع اللاعبون بانطلاق سهم بشكل منتظم نحو هدف لايتغير ·· كلا ليس هذا ماهم فى حاجة اليه · ما الذى يحتاجون اليه ؟ هذا مالا أعرفه أنا ، ولو كنت أعرفه ماكنت ألجأ الى أحد · لكنهم على أى حال يريدون الجديد الغريب ، يريدون التنويع «حائرا ومتعبا» لكن انظرا من حولكما · ارفعا رأسيكما · أصحاب الرواتب الذين يحلمون بأن يحققوا الثروات الضخمة مثلا ؟ وهل بقى أصحاب رواتب ؟ كلا ، لكن حلبات السباق تكتسحها جماهير يتزايد عددها كل يوم · وعندما أقول حلبات السباق أقصد التجارة ، النساء ، الحرب ، وفى النهاية كل ما كان الانسان على استعداد أن يموت من أجله « بصوت منجلجل » مفهوم ·· ؟

يلمس اداموف فى هذه الفقرات الحياة فى المجتمع الرأسمالى بما فيه من تناحر واقتتال وانكباب على المغامرة ، وعلى المغامرة المدمرة ،

وحرية المنافسة والسباق الجنونى نحو الكسب والنجـــاح ، نحو الظفر والاستحواذ الانانى على كل شىء · على المال والنساء والسلطة والجاه · والويل كل الويل لمن تزل قدمه فى السباق · انه يساق الى الساحة الرهيبة حيث يعدم رميا بالرصاص · ان البقاء كما هو معروف للاقوى فى مجتمع يخلو من روح التعاون والمحبة وحول لعبة الحظ والمصادفة تدور اذن الشخصيات ، تفترق وتتجمع وتتلاقى وتتخاصم وتتناحر ، وتوقع ببعضها بعضا ، وتمرض وتموت دون معنى مفهوم ولاخطة مرسومة سوى مخيلة المؤلف الخلاقة · ولقد قصد اداموف من ذلك ان يبين لنا عبثية الحياة فى المجتمع البورجوازى الذى نحس بأن اللعبة والمحفـل هما رمــزان غامضان لذلك المجتمع · فان اداموف مفكر لا يعير المجتمع الراسـمالى ادنى احترام أو تبجيل · وهو يشاطر برتولد بريخت اراءه الســياسية والاجتماعية الى حد بعيد · وكثيرا ما أعلن ادامـــوف تقديره لبريخت واحترامه لمنهجه الدعائى فى الأعمال الفنية ·

ثانيا : باولوباولى

كانت « البنج بنج » عملا انتقاليا فتح الطريق امام ادامـوف الى مسرحيته « باولوباولى » التى قدمت عام ١٩٥٧ فى ليون ثم اعيد تقديمها فى أوائل ١٩٥٨ فى باريس ·

تعرف اداموف بعالم من علماء الحشرات بنى مجدا وثروة من صيد الفراشات النادرة · وكان يستخدم من أجل ذلك الهاربين من أحـد السجون فى فرنسا ويرسلهم الى غينيا وفنزويلا وغيرهما من البلاد البعيدة وقد تساءل اداموف لماذا لا يكتب مسرحية عن التجارة ولتكن تجـــارة الفراشاة الملونة · على أن التجارب تقتضى التبادل فكان لابد أن يجـد تجارة أخرى مقابلة يتم بين أحد تجارها وتاجر الفراشات صفقات متبادلة ولم يجد أداموف أفضل من تجارة الريش الفاخر · ولاتضحك أيها القارىء فقد كانت تجارة الريش رابع الصادرات الفرنسية حتى عام ١٩٥٢ · ولقد احتاج ادامومف الى ان يضع شخصياته فى حقبة تاريخية مناسبة فلـم يجد أفضل من الحقبة التى ازدهرت فيها التجارة الاوروبية حتى بلغـت مستوى الاحتكارات والمنافسات البالغة الا وهى الفترة من ١٩٠٠ الى ١٩١٥ التى امتدت فيها التجارة الى التنافس للاستحواذ على الاسواق الخارجية·تجارة الفراشات ثم مبادلة الفراش بالريش،ثم بالنساءوالعمال بل بالبلاد والحكومات أيضا · فالتجارة الصغيرة توصل الى الاحتكار ثم

الى الاستعمار ثم الى الحرب العالمية · من تجارة الفـــراش الى تجارة السلاح·من الاستغلال المحدود الى التحكم الشامل فى المصائر والاقدار· ولقد كانت مشكلة اداموف فى هذه المسرحية كيف يعرض المضـــامين الجادة ويثير الضحك دون ان ينزلق الى التهريج · وتمثل مســـرحية « باولوباولى » صورة مصغرة للعالم الكبير الذى يسير سيرا حثيثا الى الحرب · وتعتبر الاسباب الزائفة والمادية للروابط القائمة بين شخصيات المسرحية ايماءات بارعة الى الـــروابط النفعية والأنـــانية بين الدول والحكومات الاستعمارية·وتنعكس على شاشة معينة بين لوحات المسرحية مقتطفات وصور ماثورة من صحف الحقبة التى تجرى الاحداث فيهـا وهى تشير الى الخطوط العريضة فى سياسات تلك الحقبة واحداثها وهذه الخلفية تحقق التوازن والارتباط بين المأساة المحدودة التى تدور احداثها على خشبة المسرح والسياسة العالمية المعاصرة لها والاكثر منها شمولا ·

ويلاحظ ان تطور الشخصيات فى هذه المسرحية محـــكوم بتطور الاحداث السياسية والاقتصادية فى أرجاء العالم الذى يحيون فيه وكانت هذه المرة الأولى التى احس فيها اداموف أنه خرج من الطراز الطليعى السالف التى كانت البنج بونج مازالت متطبعة به ، ولكن هذا لايعنى أن أية شخصية من شخصيات باولوباولى قد اضحت اللسان الناطق لأى مذهب فلسفى أو سياسى محدد · كل مافى الأمر ان اداموف أبرز تأثير الحياة السياسية العامة فى الفترة من ١٩٠٠ الى ١٩١٤ على مجـــرى حيـــاة باولوباولى بائع الفراشات ، وان كانت تقديراته تنبع من تصوراته لما هى مصلحته الخاصة وينبعث تيار الضحك فى المسرحية من ابراز التضاد بين الأقوال والافعال وبين التصريحات المثالية والتصـــرفات النفعية ، ومن الاعتقاد باهمية شخص لثرائه بينما هو فى الحقيقة لايساوى شيئا على الاطلاق ·

لكن هل يعتقد اداموف أن مسرح الحقيقة الانتقادية الذى مضى مسرحه الى التطبع به يجب ان يكون كوميديا ؟ يجيب اداموف على ذلك بان من المقرر ان أية مسرحية فى العالم البورجوازى المتخبط لاتكون خليطا من الكوميديا والمأساة قد فات اوانها ، لأننا بغير ذلك سننزلق الى المثالية ، ولم تعرف أوربا الغربية منذ زمن بعيد عملا بطوليا جماعيا حتى يرقى المسرح الى مستوى المأساة ·

ما عاد « مسرح اللامعقول » يرضى اداموف · وقد وجد ان التحدث عن صعوبات الحياة أكثر صدقا من التحدث عن لامعقولياتها · وربما عرفنا

من ذلك لماذا انتقل هذا الكاتب الطليعى من مسرح قائم على السرمديات الى مسرح اكثر تواضعا وشرفا وأمانة ، مسـرح محدد بزمـان ومكان معينين وشخصيات ومشكلات ملموسة ؟ وباختصار كيف انتقل اداموف من مسرح يريد أن يكون مسوخيا وفظيعا الى مسرح متواضع هادف الى أن يضع موضع الاعتبار المشـكلات الحقيقية فى الحياة الاجتماعيـة والنفسية ذاتها ؟

فى ذات يوم بينما كان اداموف يكتب «البنج بونج» ــ وقد استغرقت كتابتها منه عامين ــ أخذ يتأمل الأمر جديا ، فاعاد قراءة كل مسرحياته السابقة : الخدعة والغزو والمكيدة الكبيرة والصغيرة والجميع ضد الجميع واكتشف ان كل ماكتبه ــ ماعدا الاستاذ تاران ــ كانت اختيارا للطريق السهل،بل دعوة الى الخوار والجبن · وهذا الطريق السهل مازال البعض يمضون فيه بيسر ونجاح عظيمين ، معتبرين ان كل كفاح ما هو الا عبث مادام اننا سنموت على نحو أو آخر فى النهاية ، وان كل ماهو موجود لاقيمة له ، دون أن يحددوا ماهو هذا الكل الذى هو عبث ؟ لكن اداموف يصيح فى وجه هؤلاء : رويدكم ، ابذلوا قليلا من الجهد ، من فضلكم ، فالواقع ان كون الانسان مكتوب عليه المـوت ، وان الخوف من الموت مستحوذ عليه لا يمنعنا من ان نرى ظاهرة أخرى هى انه يحيا ويكافح ·

لكانوا بضعة رفاق اعتقدوا مخلصين ان المسرح الحديث يمكن ان يقوم على عبثية الجهد الانسانى واخفاقه الأكيد ، ولكن مالبث ان عاد أداموف يتساءل أين هم من نقطة البداية ؟ بيكيت لم يقدم للمسرح عملا يتصـف بالجـدة بعد « فى انتظـار جـودو » ،ويونيسـكو فقد طلاوتـه التى كانت تكفـل لاعمـاله اصـالة لغويـة حقيقية · لـم يعد يقول شـيئا سـوى الاحاديث المعادة الفـردية محـلاة ببعض الخيالات والشطحات · وخراتيته التى تريد ان تبين صراع الفرد الاعزل ضد الجماعة تبدو فى نظر أداموف خاطئة لأن هذه الجماعة غير محددة بأى شكل ، ولأن فكرة الفرد الاعزل الذى يصارع الجميع انما تنحدر عن أكثر التقاليد الفردية قدما ودرا للرثاء · واذا كان جان جينيه مازال ناجحا فلان العدو بالنسبة له ليس جار الطابق العلوى أو السفلى ، ولا حتى كل الجيران وقد هاجم جينيه بشجاعة الاستبداد الاستعمارى والعنصرى فى مسرحيته « السود » و « الحوائط » اما اداموف فقد لكان يعتقد حوالى ١٩٤٧ انه قد افرغ فى « الخدعة » كل الوضع الانسانى ، كما انه كان يؤمن فى ذلك الوقت بأنتونين ارتو وتمرده على القوالب المتحجرة ، ورأى

فيه روح المسرح الحى وتحت تأثير تعاليمه اعتقد فى وجوب اقصاء المعالجة النفسية من عالم المسرح لكنه ماعاد يعتقد فى ذلك الآن • وأضحى يسلم بوجوب الاعتداد بالابعاد النفسية للشخصيات لكنه يسلم أيضا بأن هذه الابعاد مرتبطة أوثق الارتباط بالابعاد والملامح الاجتماعية عبر التاريخ • ففى ظل قاعدة العرض والطلب الرأسمالية مثلا تكون الروابط بين الشخصيات نابعة عن تحكم هذه القاعدة ويضحى العامل سلعة تباع وتشترى • ويقول اداموف انه ان كان قد أسف فلانه لم يفهم مبكرا ان المسرح باستطاعته ان يعالج مسائل أكثر تحديدا وجدية من حكاية الوضع الانسانى الميتافيزيقية وبعد تحول اداموف الى « الاجتماعية » صار يقول للرفاق القدامى بيكيت ويونيسكو وأوديبرتى وغيرهم - ليس البشر جميعا محكوما عليهم بالاعدام وجلادين ، جلادين سيضحون بدورهم محكوما عليهم بالاعدام ويمضى اداموف فيقول ان الظرف المخفف الوحيد لاعتناقه وجهة النظر الخاطئة فى بداية حياته المسرحية هو انه ورفاقه كانوا قد سئموا المسرح ذا الحوار المنمق ولمسوا الحاجة الى مواقف دراميةحتى وان كانت فظة وسوقية • يكفى انها تعتمد قبل كل شىء على عنصر الرؤيا لقد هاجم انتونين آرتو فى كتابه « المسرح وبديله » المسرح المبنى على أساس الحوار فحسب ونادى بمسرح عبارة عن حيز مكانى وزمانى يملأ بمشاهد المسرحية لا بحوارها • وقد آمن اداموف وصحبه بذلك ، على ان نظرتهم قصرت عن ان يتبينوا انهم انما يرددون فكرة الملك الذى يتحول الى مهرج والمهرج الذى يستحيل ملكا ، وهى الفكرة التى افرغها جيلدرود فى مسرحيته القصيرة اسكوريال •

وتثير المناقشات حول مسرح اداموف السؤال الآتى :

مامعنى ان يكون المسرح طليعيا ؟ ماهو المعنى الحقيقى للطليعية فى المسرح ؟ لقد تحول اداموف من طليعى من حيث الشكل الى طليعى من حيث المضمون ، وهو بذلك قد اعطى للطليعية معنى أكثر وضوحا من ذى قبل • فبدلا من اقتصار الطليعيين الأول امثال بيكيت ويونيسكو على التجديد فى الأسلوب الدرامى ، وذلك بوضع كل مقومات المسرح التقليدية من حوار وديكور وعقدة واداء موضع الاختبار نجد ان اداموف الآن يفهم فكرة الطليعية على انها التجديد فى المضمون على الأخص لا فى الصيغ فحسب ، وذلك بأن يوضع المسرح كله فى خدمة أكثر الأفكار الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تقدمية ، فعلى المسرح على سبيل المثال ان يحبذ الحركة العمالية ويهاجم الاستعمار والتفرقة العنصرية • هذا هو

معنى المسرح الطليعى عند اداموف · ولا يجدر بالمسرح أن يصل الى ما يشبه «التجريدية» فى الفن التشكيلى ، بل عليه أن يضع نفسه فى خدمة الحركات الايجابية نحو خدمة الأهداف النبيلة للانسان ·

ثالثا : ربيع ٧١ :

وانضماما الى صفوف الكتاب المناضلين من أجل مطالب الطبقة العاملة كتب اداموف مسرحية « ربيع ٧١ » وقد قدمها المخرج أتوهاس فى نوفمبر ١٩٦٢ ولنستمع الى اداموف يحدثنا عن هذه المسرحيةفيقول:ثلاثة وسبعين يوما · لحظات خاطفة حافلة بالأحداث والاخطاء والضحايا والحماس ولا وقت للتفكير الرزين · هذه اللحظات التى ظهرت فيها أول حكومة عمالية فى الوجود بدت لى درامية للغاية · صحيح أن بريخت قد سبقنى الى معالجة هذه الحقبة التاريخية فى مسرحية له وصحيح أن بريخت أعظم كاتب مسرحى فى القرن العشرين · لكن لو لم أعتقد أن بريخت قد أخفق فى مسرحيته تلك لما انكببت على مسرحيتى « ربيع ٧١ » ثلاث سنوات طوال لانجازها · لقد اصطدم بريخت بما يصطدم به كل لكاتب مسرحى يتخذ من التاريخ مادة له · ان كاتب المسرحية التاريخية أما ان يتخذ من الاحداث التاريخية خلفية يحرك أمامها المغامراتالفردية، واما ان يقلل من شأن هذه المغامرات ليظهر التاريخ فحسب · ولقد عمد بريخت الى النهج الثانى فقدم لنا لوحات تاريخية على قدر كبير من الاتقان ولكن الدراما فيها باهتة ، أما انا فقد حاولت أن ادمج الحدث الكبير وهو التاريخ فى الأحداث الصغيرة الا وهى المواقف الفردية ادماجا كاملا فافرغت الفكرة الدرامية كلها فى التفاصيل ذاتها ، واجتهدت ان أغرق المتفرج أو القارىء فى واقع الحقبة التاريخية التى تدور فيها الاحداث أو بعبارة أخرى ان يتمثل المتفرج أو القارىء آمال ومخاوفواخفاقاتتلك الحركة العمالية الثورية التى انبثقت فىباريسفىربيععام١٨٧١·وقدأردت أن تكون مسرحيتى ترنيمة تشيد ببطولة الحركة العمالية فى ربيع عام ١٨٧١ وفى الوقت ذاته أن تكون عملا واقعيا ينتقد أخطاء تلك الحركة · ولقد حاولت أن أكون واضحا قدر الامكان فكنت أبادر الى أن أبين للقارىء أو المتفرج خطأ التصرف المعروض عليه حتى كان بالامكان أن تسمى المسرحية « الاخطاء السياسية لروبير أوديه » · فى التاسع عشر من مارس أعتقد أوديه أن الفيجارو لا يجب أن يستولى عليها الثوار فى حين أن هذه الجريدة كانت أحد الأوكار الرئيسية للمتآمرين على العمال · كان روبير أوديه مواطنا معتدلا وقد كان هذا مصدر أخطائه فى

التقدير • ولقد كان أحد الأخطاء الكبيرة للحركة العمالية انها لم تبادر الى تطهير باريس من الخونة المتخفين • على أننى أردت أن التزم روح الحقبة التاريخية التى أواجهها فلم أضع بين شخصياتى شخصية تفكر التفكير السليم على طول الخط • لقد كانت الأحداث والافكار تجرى بسرعة فى ربيع ١٨٧١ ، لذلك كانت شخصياتى كلها شخصيات ليس بين يديها الا أجزاء من الحقيقة أما الحقيقة الكاملة فما كانت متاحة لأحد فى تلك الأيام الخاطفة ، وهى تلك الأيام التى اعتبرتها لهذا السبب درامية للغاية• وباختصار كنت أريد فى مسرحيتى أن أسبق التاريـــخ وأتحدث عن ذلك العصر بعقلية عصرنا الحاضر ، ولهذا لم أضع فى المســرحية شـــخصية انكشفت لها الحقيقة الكاملة التى نعرفها اليوم عن تلك الايـــام الثلاثـــة والسبعين •

لكن ما الذى دفع اداموف الى كتابة مسرحية تاريخية رغم مجاهرته بمساوىء هذا النوع من المسرحيات•يقول اداموف فى هذا الصدد : بعد باولو باولى التى عرضت فى السنوات من ١٩٠٠ الى ١٩١٤ والأحداث الكبيرة التى احتوتها لمجرد تسجيل انعكاساتها المضحكة على مجتمع قصدت أن يكون ملموسا استشعرت الحاجة الى التعبيرمباشرةعنأحداثتاريخيةأى جرؤت على كتابة مسرحية تاريخية • وقد قصدت بذلك أيضا أن أخرج من بيئة البرجوازية المغلقة الى بيئة السواد الأعظم من الشعب أى الكادحين • لقد أردت أن أنتقل من « ماربو » واحد — وهو العامل الوحيد فى مسرحية « باولوباولى » الى مسرحية كلها عن العمال • ولقد اخترت ربيع عـــام ١٨٧١ لأنى وجدت فى قصر هذه الحقبة التاريخية رغم فورتها وغليانهـا بذور دراميتها ففى خضم ثلاثة أشهر من الفرح والكفاح والخطأ ، فى خضم ثلاثة أشهر فحسب ، ولدت حقيقة ماثلة قبل الأوان • وحتى لا أقع فى عيوب المسرحية التاريخية جعلت البطل الوحيد هو الطبقة العاملة التى اشتركت فى احداث ذلك الربيع الطبقة العاملة بأسرها لاعضوا من أعضائها فحسب وقد أعلن أداموف فى أعقاب«ربيع٧١»الحاجة«الماسة»الىمسرحجديدلايقف فى الأرض الخراب كما فعل هو الورفاق الآخرون منذ عام ١٩٤٧ • ولهذا كانت «ربيع ٧١» مسرحية ذات أبعاد زمنية ومكانية محدودة،ولايعنى هذا ان اداموف قد ارتد الى المسرح التاريخى الذى برع فيه شـــيلر وهوجـــو وغيرهما ، فقد أراد اداموف فى مسرحيته هذه فحسب أن يدمج الحياة السياسية والحياة الخاصة للناس ، وكان ذلك ممكنا فى حقبة تميزت بفوران الأحداث مثـل الفترة من مارس الى مايو ١٨٧١ فى باريس ولكى لا يلجأ الى تفاصيل مفرطة وجد فى أسلوب المصـــور هونوريه دومييه

(١٨٠٨ ـ ١٨٧٩) ونماذجه العشرية عونا كبيرا فى الايحاء بأطول قصة فى مجرد وقفة أو لفتة أو مسحة مرتسمة على الوجه ٠

رابعا : « سياسة الآخرين » :

وكما كانت « ربيع ٧١ » مسرحية عن الحركة العمالية كانت احداث مسرحيات أداموف « سياسة الآخرين » عملا يندد بالاستعمار وقد قدمت أول مرة عام ١٩٦٣ ٠ ولنستمع الى اداموف يحدثنا عن مسرحيته فيقول : انحدرت سياسة الآخرين عن ملاحظة لأحد الاطباء النفسانيين فى كتاب حديث فقد وصف حالة أحد مرضاه بانه كان يحس بقلق عارم ازاء تعدد الأشياء ٠ فى الوجود أشياء كثيرة فصول كثيرة ، أيام كثيرة ، قطارات كثيرة ، تذاكر سفر كثيرة ، وشبابيك كثيرة لصرف التذاكر أيضا ٠ بل انه كان ينزعج أشد الانزعاج من بقايا الأشياء ٠ بقية من الماء أو النبيذ فى الاناء ، أعقاب السجاير ، قشور الفاكهة ٠ ويخيل الى ذهنه المريض ان كل هذه النفايات تترك حتى يبتلعها هو شاء أم أبى ٠

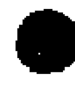
ويمضى أداموف فى الحديث عن « سياسة الآخرين » فيقول : تصورت مريضا من هذا القبيل فى بلد يتزايد سكانه تزايدا يهدده هو وأمثاله بالخطر والدمار ، ٠ واخترت لذلك جنوب افريقيا حيث يرتعد البيض فرقا أمام صحوة الأمة الزنجية ، وحولت هذه الحالة المرضية الفردية الى حالة مرضية اجتماعية ، فتتحول الشخصية الرئيسية فى مسرحيتى وهى شخصية « جونى براون » من الخوف المهول من الفضلات الى الرعب من السود ، ويتوهم أيضا ان هؤلاء السود هم الذين يضعون النفايات فى طريقه ٠ ومن ثم لا تبقى الا خطوة واحدة يخطوها براون وهى أن يقتل أحد السود ٠ وكان يمكن ان تنتهى القصة هنا ، لكنى اردت ان استطرد الى التدليل على أمرين الأول أن أكثر القتلة نزوعا الى القتل هم أشدهم احساسا بالضعف والضياع ٠ والثانى أن مثل هذا القاتل يجد نفسه محصنا من العقاب متى كانت الطبقة التى ينتمى اليها معقود لها الغلبة والقوة ٠ ولهذا فان المسرحية تمضى الى عرض القضية أكثر مما تعرض الجريمة فى حد ذاتها ٠٠ ويقول الطبيب النفسانى عن حالة مريضه أنه رجل فى السادسة والستين تنتابه نوبات من القلق تختلط بأفكار عن المطاردة والاضطهاد والتعذيب وتسيطر عليه افكار عن الخراب واحساس بالذنب ولما كان من أصل أجنبى فهو يلوم نفسه لأنه لم يقف فى صف وطنه الأصلى ٠ وهذه جريمة فى نظره لا مثيل لها ٠ ويزعم أيضا أنه تهرب من

دفع الضرائب ، ولا يملك الآن شروى نقير · ان عقابا فظيعا ينتظره ليقتص من جرائمه · سيقطعون ساقيه وذراعيه ، وسيعرضون جثته فى الحقل · وسيدقون مسمارا فى رأسه وسيحشون بطنه بكل أصناف القـــاذورات · سيعاملونه ابشع معاملة ثم يقودونه فى مظاهرة ضخمة الى ســوق مكتظ ويحكمون عليه بأن يحيا مغطى بالحشرات،أو فى قفص مع الوحوش أوفى المجارى مع الجرذان حتى يدركه الموت · كل الناس تعلم بجرائمه وبالعقاب الذى ينتظره وسيشاركون فى توقيع العقاب على نحو أو آخر · وهم ينظرون اليه نظرات خاصة فى الطريق،حتى الخدم ينقدون أجرا لرقابته والتجسس عليه وايذائه · كل المقالات التى تكتب فى الصحف تتكلـــم عنه ، والكتب تؤلف خصيصا ضده ، والهيئة الطبية وجميع الاطباء على رأس هذه الحركة الواسعة الموجهة ضده · ومن غير الصعب أن نتصور فى هذه الظروف ذلك المريض يفسر حتى أتفه الحركات والايماءات فى الحياة اليومية على أنها تصرفات عدوانية ·

اغنية التعساء :

ويبين من ذلك كيف تطور أداموف من منطلـق العبث الى الالتزام · ولعلنا لانبالغ اذ نقول أن الفارق ليس فى العمل الفنى بين اسلوب وأسلوب أو مذهب ومذهب بقدر ما هو بين مبلغ الصدق والزيف ، بين الاصـــالة والسطحية ·

(راجع مقالتنا بعنوان « مسرح ارتور اداموف » بمجلة « المسرح » سبتمبر ١٩٦٤ · وكانت أول تعريف بفن اداموف للقارىء العربى) ·



الفصــل الســابع

مسرح صلاح عبد الصبور

يقول الناقد ريموند بيكوك فى كتابه « الشاعر فى المســـرح » الذى عرضه الدكتور فايز اسكندر بمجلة « المجلة » بعدد مــارس ١٩٦٤ « ان المأساة والملهاة معا انما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التى تفتقر الى الكثير وبين مطامحنا المثالية · انهما يوجدان معا فى اعتمادهما على تناقضات الحياة،انهما تعبيران متوازيان ، بشكلين مختلفين،عن فكرتهما عما هو خير وجميل » ويعنى هذا ان فن المسرح انما يرقى بنا الى مستوى من الحياة لا كما هى ، بل أميل الى مايجب ان تكون ، مستوى من الحياة لاينقل لنا ماهى عليه الحياة من دمامة ، الا من منطلق التوق والارتقاء الى ماهو الجمال والخير ·

ويختفـــى هذا المعنـــى تحت قــول صـــلاح عبد الصـــبور على لســان « ســـعيد » فى مســـــرحية « ليـلى والمجنـــون » التى كتبها عام ١٩٦٩ : « لقد تحول الانسان الى رجل فى ثوب مهرج » ويعنى ذلك من بعض الزوايا اننا فى حياتنا اليومية نمثل وان كان صـــلاح عبد الصبور بقوله هذا يعتبرنا نمثل ادوارا تهريجية ، وذلك لاسباب يشرحهـا سعيد بطل « ليلى والمجنون » فى مونولوجه الذى يعتبر محاكمة للعصــر وادانة له·ولندع هذه الأسباب جانبا الآن·ولنقف عند واقعةاننانمثل،حتى لاتضيع منا الحقيقة التى نريد فى هذا المقام ان نبرزها،فلنقف اذن عند واقعة اننا انما فى الحياة العادية « نمثل » ، فاذا جئنا الى المسرح لنمثل ، فاننا

نمثل اننا نمثل. اما اذا أوغلنا فى الفن وفى الفكر قليلا أو بعيدا، ورفضنا ان نمثل اننا نمثل . وأقدمنا على ان نمثل أننا لانمثـــل فقد بلغا قمة فن المسرح . وهو ما أدركه المسرح الحديث أو مسرح القـــرن العشـــرين ، وتوصلنا بذلك الى مانسميه« مسرح اللامسرح » .

وقد كان أحد السبل التى ولج منها كتاب مسرح العبث الفرنسى وفى مقدمتهم جان جينيه هو « الظواهر الكاذبة » فقد نادى هذا الكاتب المسرحى المعاصر بأن الذى يجب ان يهتم به الأديب والفنان انما هو فحســب تلك « الحقائق الغير قابلة للاثبات » والتى مهما تمســكت بنقيضــها فـانت لاتستطيع ان تنكرها ، كما لاتستطيع ان تنكر ذاتك مهمــا تهربت منها . فهناك من الحقائق مايبلغ هول الحقيقة فيها حدا يطمسها . وهذه هى التى يمكن ان تسمى « اللاحقائق » التى يدأب الانسان على الهرب منها ، وذلك لأن اصطدام الذوات الفردية « بنظرات الآخرين » المسلطة عليها تؤدى الى المراوغة والافلات منها الى طريق « الأكاذيب » ومن ثم تتجلــى « حقيقة انسانية » ترقى لفرط هولها الى مرتبة اللاحقــائق . وهذه الحقيقة هى « ازدواجية » الوجود الانسانى التى تدفع الى « الخداع » .

ومن هذا الخداع الذى هو حقيقة ، أو ان شئنا الدقة هو لاحقيقة، ينبع تيار قوى من تيارات المسرح الحديث ، فلنخدع انفسنا اذن ، ولنخــدع الآخرين ، ولنرتد الأقنعة ، فهذه المخادعة فى النهاية سنة الحياة الاجتماعية وهى ماتقرب هذه الحياة من فن المسرح . فكلنا فى هذا الوجود ممثلون فاذا أوغلنا فى الخدعة ، وتظاهرنا بأننا لانرتدى الأقنعــة على الوجوه ، فلسوف نصل الى قمة انسانية . ومن خلال هذه اللحظة التى نزيــح عن وجوهنا الأقنعة سيتلاقى فن المسرح بحقيقة الحياة الانســانية فى لحظـة صدقها . وفى هذا تتجلى انسانية المسرح كفن ، ولكنه سوف يكون حينئذ « مسرح قسوة » لأننا بتمادينا فى الخداع نصل الى حد « الايلام » لحظة « التعرية » « لحظة الادانة » وهى على أى حال لحظة خاطفة ، اذ سرعان مانعيد تثبيت القناع اليومى على الوجه لنتقوى به على مواجهــة نظرات الآخرين . وفى لحظة الايلام والتعرية تلك يصبح المسرح محط « الحقيقــة الغير قابلة للاثبات » أو محط « اللاحقيقة » . وهذا هو الحال فى الشــعر أيضا . فانت تبلغ الشعر فحسب ، عندما تسترسل فى النثر حتى تزل خارجا عن اطاره ، أى ان الشعر هو الحــافة الزلقة للنثر ، هو المحطـة التالية للحدود ، للواقع . تماما مثلما هو المسرح ، بل وكل فن جاد وأدب خالص .

ومصداقا على ذلك نجد الأميرة ووصيفاتها الثلاث فى مسرحية صلاح عبد الصبور « الأميرة تنتظر » التى كتبها عام ١٩٧٠ قد هجرن القصر – قصر الورد – الى كوخ ناء مجدب ، لذن به يسترجعن ماحدث منذ خمسة عشر خريفا،ومالم يحدث ايضا،حتى يكتشفن مايجب انيحدث ومن هنا تكتسب المسرحية عنوانها « الاميرة تنتظر » فهى تنتظر ان تعرف ما الذى يجب ان تفعله حتى يستريح ضميرها ، فالاميرة ووصيفاتها الثلاث يمضين خريفا بعد خريف ، يؤدين « تمثيلا طقسيا » يقوم على استشعار الندم الشديد طلبا للتعزية ، وانتظارا لبشائر التغيير فى المستقبل • وفى ليلة تشعر فيها النسوة جميعا بأنها ليلة ليست ككل الليالى يصحو بداخلهن صوت ، وينبثق فى بصائرهن نور • لقد دفعن من بكائهن الحارق ثمن التكفيرة،وصفت بدموعهن وجداناتهن ، وتهيأن لسماع صوت الضمير ، صوت الحق،وقد علا هذا الصوت فى تلك الليلة التىكان ظلامها اكثر حلكة من أى ليلة سبقتها ، فقد تحقق ماجاءت الوصيفات الثلاث مع أميرتهن من أجله ، لقد جئن يشاركنها طقوس التوبة يساعدنها على ان تبكى وتبكى حتى تتطهر ، وتتهيأ للاصغاء الى صوت ضميرها عندما يعلو من اعماقها ويطرق أذنيها • وقد كانت هذه الليلة فى غرابتها واختلافها عن كل الليالى السابقات نذيرا بانفراج الأزمة • كانت ليلة حبلى تحمل فى احشائها مخاض الايذان بما يجب ان يفعل • لقد دفعت الاميرة من دموعها ثمن خلاصها ، وفى « مواجدها الليلية » أدت طقوس الندم ، حتى انبثق من أعمق اعماقها الصوت الحق ، وقد استدعته بنواحها وأنينها كل ليلة • لم تكف ليلة عن التعذب بالشعور بالذنب ، ولا عن ايقاع العقاب على نفسها بلوم الذات،والندم على مابدر منها فى صباهاالباكرمن التردى فى حب آثم مع أحد حراس القصر هو السمندل ، مغامر أفاق ، غرر بها وأوهمها بحبه لها ، حتى لانت له فاغتصبها كى يتوصل من ذلك الى عرش أبيها • ولما بلغ مراده ، لفظها حيث لاذت مع وصيفاتها الأمينات بكوخها الصغير المجدب •

خانت الأميرة الصغيرة اباها ، وقادت عشيقها المغامر الى مخدعه ليقتله وهو نائم فى فراشه ، ومن تحت وسادته سرق مفاتيح المملكة • ويبدو أن هذه الحكاية رغم غرابتها شائعة الحدوث فى التاريخ الانسانى، فقد سجلها المسرح الاغريقى فى مسرحية « ميديا » وروى المسعودى وابن هشام حكاية مشابهة عن سابور ذى الاكتاف ، فقد حاصر حصن الحضر بلغراق طويلا دون أن يفلح فى فتحه ، فتراه ابنة صاحب الحصن النضيرة بنت الضيزن اذ تطل من اسواره الصامدة ذات يوم فتروق لها ملاحته ،

وترسل له ان يتزوجها لقاء ان تذلل له فتح الحصن ، واذ يعدهـــا بذلك تسرق مفتاح باب الحصن من ابيها وترسله اليه وبهذا دخل سابور الحصن المنيع الذى اعياه من قبل اقتحامه ، وتزوج الأميرة التى مهدت له النصر ٠ على انه مالبث ان قتلها ومثل بها ، اذ لـــم يأمن من ان تخونه وقد خانت اباها ، من قبل ٠ (راجع عصـــام بهى ـ اســـتلهام التراث الشـــعبى والاسطورى فى مسرح صلاح عبد الصبور ـ مجلة فصول ـ العدد الخاص بصلاح عبد الصبور ـ اكتوبر ١٩٨١ ـ ص ١٤١) ٠

فى تلك الليلة التى تم للأميرة المنتظرة « التطهر » بفضل اداء طقوس التكفير والندم ، تسمع بأعماقها صوتين ، الأول صوت السمندل ، وهو صوت الخطيئة ، يعود يقح فى اذنها يحاول التسلل من جديد الى قلبهـا ، والثانى صوت جديد هو صوت القرندل ، وهو في الحقيقة صوت ضميرها الذى لم تكن لتسمعه من قبل ، فضميرها كان غارقا فى ســباته وقت ان ارتكبت فعلتها الشائنة،فخانت اباها واسهمت فى اغتياله راقدافى فراشه ولكن ضميرها استيقظ بعد ذلك وراح يؤنبها ، ويعذبها حتى انها ماكانت لتضحك ، فاذا ماضحكت انخرطت فى الضحك الى ان تبكـــى ٠ فالذاكرى فى اعماقها انشبت مخالبها وراحت تنهشها ٠ ويعن لنا ان نسجل فى هذا المقام ان صلاح عبد الصبور بتمسكه فى « الأميرة تنتظر » بفكرة « الندم » ذات المسحة الدينية ، قد أوغل راجعا بالمسرح الى أصوله الشرقية ، بل ذهب بعض النقاد (عصام بهى فى مقاله سالف الذكر) الى ان « المواجد الليلية » التى ترتكن اليها « الاميرة تنتظر » مستلهمة من « طقوس التعزية الشيعية » ٠

اذن فنحن فى مسرحية « الاميرة تنتظر » أمام طقوس تؤدى من أجل خلاص نفس بشرية ، وهو مايعود بنا الى أعماق بعيدة فى تاريخ المسرح ، اذ نصل الى المسرح الاغريقى ، بل والى المسرح الفـــرعونى من قبلـــه ٠ وسنجد بذلك اننا بعدنا عن « مسرح السرد » الذى يحكى قصة ، هى فى الغالب قصة واقعية بشخوصها واحداثها وأماكنها،وهو ماتمرد عليه«مسرح الطليعـة » أو « مسرح العبـــث » رافضـــا عنصر السرد فى العمـــل المسرحى ، حتى انه رضى من أجل ذلك بأن يسمى « اللامسرح » ٠

ويعتبر صلاح عبد الصبور من اجرأ كتابنـــا المسرحيين ، اذ تبنى « اللامعقول » أو « العبث » لتشييد اعماله المسرحية « مســـافر ليل » و «الاميرة تنتظر» و « بعد أن يموت الملك » وبذلك لـــم يوهــن من عزيمة شاعرنا المسرحى صلاح عبد الصبور أن يدرج « فنه المسرحى » فى عداد « اللا مسرح » وهو يقول فى تذييله لمسرحية « مسافر ليل » الصادرة عــام ١٩٦٩ انه لم يكن قد اكتشف بعد عبقرية الكاتب المسرحى يوجين يونيسكو عندما كان يكتب « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٤ · ويرد صلاح عبد الصبور الى اللامعقول اعتباره فيقول فى تذييله المذكور « انه ليس مسرحا لامعقولا بمعنى انه مجاف للعقل · ولكنه لامعقول بمعنى انه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق · ومن هنا فهو يخضع للعقل العام · وحتى « العبث » تبدو كلمة مخيبة للثقة ، فمن يستطيع ان يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، حتى لو كان ذا نفس عابثة ؟ لنميزه اذن باختلافه عن سبيل منطق العقــل الى سبيل روح العقل » ·

ولهذا فقد جاءت مسرحية صلاح عبد الصبور الخامســـة « بعد ان يموت الملك » الصادرة عام ١٩٧٣ « ملهاة مأسوية » على حد قول الشـاعر الكبير ذاته · وهكذا نســـبت الى اعمـــال اللامســـــرح ، كما ســـبق ان أطلق على مسرحيته الثانية « مسافر ليل » المنشورة عام ١٩٦٩ انها «كوميديا سوداء» واذا كان بطلا مسافر ليل المسافر وعامل التذاكر يذكراننا بثنائيات كاتب العبث الكبير صمويل بيكيت بوزو ولاكى فى « انتظار جودو» ويذكراننا بهام وكلوف فى « لعبة النهاية » فان مسرحية صلاح عبد الصبور «بعد أن يموت الملك» تذكرنا بمســـرحية اللامســـرحى الكبير يوجين يونيسكو « الملك يموت » · وتقوم مسرحية صلاح عبد الصبور على الصراع بين الجدب والديمومة وبين الاخصاب والموت ، فالملكة ، وهى امرأةتبحث عن الانجاب ، لاتجد بغيتها فى زوجها الملك الهرم ، فهذا الجبار المستبد الذى يرهبه كل من فى المملكة عاجز عن ان يمنح زوجته طفـــلا ، ويعطى المملكة وليا للعهد يخلفه فى حكمها · ويقبل الملك أن يختار لزوجته عشيقا يخصبها شـــريطة ان يقتل العشيق بعد اتمام مهمته · وتمضى احداث المسرحية ــ وهى ليست احداثا بالمعنى الواقعى الفوتوغرافى ــ ويقول لنا الشاعر ان « المسرحية التى نقدمها لكم الليلة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور وهو رجل اسمر ذو نظرات ، كان يزورنا فى اثناء البروفات» وتتخبط الاحداث المغموسة فى ينابيع الاسطورة والطقس والحلم، الغائصة الى أعماق الرغبات والمخاوف فى اللاشعور الفردى والجمعى الى أن تصل بنا الى نهاية لاتكتمل وتقترح النسوة الثلاث ــ وهن محظيات الملك ــ اللاتى

بدأت بهن المسرحية وهاهى تختم بهن أيضا ـ تقترح النسوة المحظيات ثلاث نهايات ممكنة والأمر متروك فى النهاية للنظارة كى يختاروا النهاية التى تروق لهم حسب الاحوال . والنهاية الأولى ان ترسل الحاشية الملك والملكة الى العالم السفلى ، فيجن جنون الشاعر ويمضى فى طلبها ، كما مضى أورفيوس فى طلب زوجته يوريديكى . وهنا يحكم قضاة الاقدار بقسمة الملكة بين الملك والشاعر فيرفض الشاعر ذلك . والنهاية الثانية هى ان يشب طفل الملكة عن الطوق ، ويتأهب للجلوس على العرش ، ولكنه يجده يتهاوى ، فيقرر أن يزيل بقايا الماضى ويعيد بناء القصر ، ولكن دون ذلك آن أمير البر المغربى قد احتل سائر غرف القصر . والنهاية الثالثة هى ان يتقلد الشاعر سيفا ، ويعود مع الملكة الى القصر ، لكى يحكمه طفل المستقبل . وهذه النهاية المفتوحة ، المتروكة للجمهور ، يعمل فيها اختياره وهواه ، تؤكد ما قلناه من اننا ازاء « لامسرحية » بالمعنى المفهوم فى مسرح العبث الطليعى . ولكن العبث هنا يقتضى منا وقفة لنهتف مع صلاح عبد الصبور نفسه « ومن يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه ؟ » « ان للامسرح اهدافا لاتقل جدية عن المسرح التقليدى السردى » .

ومن خلال « الأسلوب العبثى » الذى هو فى تسمية أخرى « أسلوب اللامسرح » استطاع صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « مسافر ليل » أن يطرح مشكلة من أخطر ماطرحه المسرح ، بل ان فى طرح المشكلة من خلال العبث ما يجعل الطعنة التى يتلقاها المتفرج أكثر حدة ، فهو قد يتقبل الموضوع بارتياح اذا ما كان الجدل المعروض امامه قد صيغ فى مجادلة عقلية ، تجعل من المتفرج مجرد متفرج يصغى ويتابع مجرى القضية فى مقعده بارتياح . وهذا ما أخذ به «العبثيون السابقون» من امثال كامو وسارتر : أما فى العرض العبثى ، فان الحيرة تتسلل الى أعماق المتفرج وتزلزل كيانه كله ، بل وتمضى تمسك بتلابيبه حتى بعد أن يترك مقعده ويغادر المسرح ، فان الدهشة أو الصدمة التى يتلقاها المتفرج من المسرح العبثى صدمة ليس بالامكان البرء منها بسهولة .

ولندخل الآن الى محاكمة صلاح عبد الصبور العبثية المسماة « مسافر ليل » . لقد خرجنا من مجلس قضاء تقليدى فى « مأساة الحلاج » وهى المسرحية التى كتبها عام ١٩٦٤ ونال عنها جائزة الدولة ـ مجلس يتألف من قضاة حقيقيين مهمتهم القضاء مهما كان حكمنا وحكم التاريخ على النحو الذى مارسوا به مهنة القضاة على مسئوليتهم ـ خرجنا من

ذلك المجلس القضائى التقليدى الى محكمة فريدة من نوعها فى «مسافرليل» القاضى فيها ليس قاضيا مهنته اصدار الاحكام ، والمتهم فيها لايمثل فى قفص اتهام ، بل هو أبعد مايكون عن متهم قبضت عليه الشرطة ، كما قبضت على الحلاج وأودعته السجن ثم زجت به أمام قضاة محترفين . انه انسان عادى ، بل عادى جدا الى حد ضآلة الشأن . ليس له قضية كما كان للحلاج ، ولارأى يتمسك به ولو أفضى به الى نطع الجلاد ، انه وجد نفسه فى لحظة وبلا مقدمات فى موقف المتهم . انه متهم « بالصدفة» تلك الصدفة التى تنبىء عن « فجائية » العصر واحتمال حدوث أى شىء فى أى وقت . وهو متهم عن فعل ليس له من مقومات الجرائم شىء ، بينما كان الاتهام الموجه الى الحلاج فى محاكمته التقليدية اتهاما يمكن ان يطلق عليه بلغة القانون الحديث جريمة من « الجرائم الكبرى » ولكن المتهم فى « مسافر ليل » يجد نفسه فى مأزق أشد وعورة من المأزق الذى وجد الحلاج نفسه فيه ، فمهما كان الأمر فان الحلاج قد زج بنفسه فى موقف المعارض ـ ولو فى نظر البعض ـ للسلطان ، أما « الراكب » المسكين فى قطار الليل أو قطار الحياة ، فكان يحمل تذكرة سفر ، وقد أبرزها لعامل التذاكر ثلاثى السترة ما ان طلب منه ابرازها . ولئن كان للحلاج وكذلك لقضاته سمات ومقومات محددة ومعروفة واقعيا وتاريخيا ، فمسافر الليل وكذلك عامل التذاكر ، والراوى الذى يؤدى دورا فى نهاية المسرحية ويصبح شخصية رئيسية من شخصياتها ، ليسوا اشخاصا بقاماتهم الصحيحة السليمة ، ولكنهم ـ على حد قول صلاح عبد الصبور ـ نماذج وهى ليست نماذج من الناس ، بقدر ماهى نماذج من البشرية . واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحى يعنى ـ على حد قول صلاح عبد الصبور ـ درجة من التجريد ، تماما مثل الفكاهة أو النكتة ، حين تجعل محورها نموذجا يواجه نموذجا آخر فتكثف بهذا التجريد لب التناقض . ولنقرأ وصف المؤلف لشخصيات مسرحياته . فالمسافر « نموذج للانسان بلا أبعاد . الانسان الذى لانستطيع ان نصف الا ملامحه الخارجية،فنقول انه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو اسمر ، وكل هذه الاوصاف سواء » وفى موضع آخر يصفه عامل التذاكر بأنه « رجل مقتنع ببلاهته المكشوفة » « اما عامل التذاكر فهو « رجل مستدير الوجه والجسم ، عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة » والراوى يرتدى حلة عصرية ، بالغة الاناقة ، وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة ذهبى ، أو كل هذه الحلى والزوقات . وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية » . ولئن كان هذا الرواى يوضح ويعلق

ويشير بما يجعله بديلا للجوقة الا ان هذا أهون أدواره ٠ أما دوره الرئيسى فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح ، لذلك فهو يقف على حافته ٠ ان على المسرح جلادا وضحية ، ولكن هناك آخرين ليسوا فى الوقت ذاته ضحايا (لوقت ما ٠٠ ربما) فما هو موقف هؤلاء ؟ انهم يضــــحكون ويمرحون بالكلمات ، وينثرون ذكاءهم الرخيص ولا يستنكفون ان يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية ٠ « انهم ظرفاء العصر وأوباشه » ٠

ان « العبث » أو « اللامعقول » هو النشاز ، هو انعدام التناسق وهو مايثير الضحك ، بل ومايثير الأسى أيضا ، هو الخلو من الهدف ، والانفصام عن الأصل مما يجعل التصرف غير مبرر والكلمة جوفاء ٠ وكل هذا انعكس فى « مسافر ليل » على الشكل ، فجاء البناء الدرامى من ذات النسيج الذى غزل منه المضمون ، جاء نشازا ، معدوم التناسق ، خاليا من الهدف ، مثيرا للضحك وللبكاء ٠ ولهذا فان صلاح عبد الصبور يقول انه لو أخرج مسرحيته لجعلها كوميديا فى الاداء قد تتحول الى فـــارس أو « مسخرة » فهذه المسرحية اذن فى رأى مؤلفها « كوميديا » رغم انهـــا تنتهى بفاجعة ، فهى اذن لون من الكوميديا الداكنة أو السوداء التى برع فيها جان جينيه فى مسرحيتيه « الخادمتان » و « الســود » وأرابال فى « الحلادان » و « مقبرة السيارات » ٠٠ لماذا يريد صلاح عبد الصبور ان يقدم « مسافر ليل » فى اطار « الفارس » ؟ لأنه يريد للمتفرج ان يخشى عامل التذاكر ضاحكا ، وان يشفق على الراكب ضـــاحكا ، وان يحب الراوى ويزدريه ضاحكا كذلك ٠

ان عامل التذاكر يبدأ صدامه بالمسافر بأكذوبة ، وحتى يقوى من أثر اكذوبته يتردى فى سلسلة من الاكاذيب ٠٠ ويهدف صلاح عبد الصبور ان يظهر لكل شىء فى غير مكانه الطبيعى مما يثير الدهشة وفى « مسافر ليل» نجد كل شىء فى غير محله بشكل مزعج مثير للتساؤل عما اذا كانت هذه الفوضى الضاربة اطنابها فى اللغة والناس والروابط الاجتماعية هـــى الوجه الأوحد للحياة الانسانية ٠ وتدعونا « مسافر ليل » الى ان نفترض الأشياء فى غير موضعها المألوف ٠٠ والسبيل الى افراغ الواقع من اطاره المألوف والالقاء به فى لعبة مدوخة من الروابط غير العـــادية ٠ وغير المتوقعة هو « التهكم » ٠٠ والتهكم أسلوب فعال من أســـاليب اللامعقول يستخدمه صلاح عبد الصبور بحذاقة ٠ ان سخافات الحيـــاة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود الى شىء غريب مضحك فى نظـر من يتوق الى

المطلق • والسخرية من أقوى الاسلحة المزلزلة للأرض تحت اقدام الرياء والنفاق • ومن ثم كان التهكم موقفا اخلاقيا كما هو تعبير عن تمرد •

وواضح من ذلك ان التهكم ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميرى ، اذ يهدف الى تحطيم المظهر المألوف للوجود ، وهو من ناحية أخرى بناء ، اذ ان التهكم يقيم أمامنا عالما جديدا ، فهو بالنقد الذى يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد صداما بين الصور يفضى بنا الى ارتياد عالم الفوضى الأصلى الذى ينحدر عنه كل عالم منطقى بعد ذلك • واذا تعمقنا فى المعنى الفلسفى للتهكم امكننا ان نكتشف مدلولا جديدا للمعرفة قوامه الارتداد عن الاعتقاد المطلق فى موضوعية الحقائق الخارجية • ومن ثم الايمان بحقيقة أوسع تسلم بالواقع وبما بعد الواقع • وقد أوضحنا ذلك كله فيما سبق وخلال هذه المحاكمة الكوميدية السوداء نجد أن صلاح عبد الصبور يحس تلك العزلة المريرة بين البشر ، وعدم القدرة على التفاهم بينهم ، ويعزو ذلك ، كما يعزوه « مسرح اللامعقول » أو « مسرح اللامسرح » الى انعدام الثقة مهما جاءت الكلمات معسولة ومهما بدت الحركات توددية وملاطفة •

ينفذ الجلاد فى « مسافر ليل » الحكم الذى كان قد اتخذه حتى قبل المحاكمة • فيقتل الانسان ، وبذلك يبين لنا فى هذه النهاية ـ على حد قول د• لويس عوض فى مقاله عن المسرحية بعنوان « الشر قاتلا ـ عدة معان عن الوضع الانسانى • ففيها ادانة للاستبداد ، فالاستبداد لايكتفى باعتصار الانسان واستنزافه رعبا ، بل هو ينتهى بالاجهاز عليه • وليس فى اندحار الانسان فى هذه النهاية اى ادانة للانسان فى ذاته، فهو يسحق، ولايمكن ان يطالب فى وضعه هذا بان يقاوم أية مقاومة، وهو الاعزل الوحيد ازاء قاتل مدجج بشتى صنوف السلاح، صمم على القتل وتعمده وترصد ضحيته وحاول ان يلهو بها قليلا قبل أن يجهز عليها وكان ذلك بامكانه دون حاجة الى استئذانه • وما الاستئذان هنا الا ايماء الى مايلجأ اليه الجبابرة من محاولة الباس جرائمهم ثوب الشرعية ، وانتحال البراءة لأنفسهم ، فالشر حتى بالنسبة لمن يقدم عليه مؤرق ، ومن ثم فصاحبه بحاجة الى ان يتوارى

وراء ستار • وقد رأينا هذا حتى فى «مأساة الحلاج» عند نهاية المسرحية فقد جاء رسول من القصر حيث يقبع القاتل الفعلى يقول ان الخليفة عفا عن الحلاج فيما هو من خصوصياته ، ولكن ذلك لم يكن فى حقيقته امرا بتبرئة الحلاج ، بل كان خدعة كى لايلصق دم الضحية بأصابع القاتل الحقيقى • ولهذا فقد جاء هتاف القتل من بضعة انفار من الشعب جوعى مهانين استخدموا كغطية ، كقناع ، كقفاز حتى يبدو السلطان طاهر اليدين من دماء الحلاج الضحية •

قد يقال ان صلاح عبد الصبور قد صور الراكب الذى يرمز الى الانسان المسافر فى قطار الزمن على نحو انهزامى ، يتوسل ويتذلل ويقبل النعال ، ولكن الواقع ان صلاح عبد الصبور بحسب الجو العام للمسرحية يكان يكون متعاطفا مع الانسان راثيا لحاله،فهو يقول لنا «ماذا تنتظرون من الانسان متى تكالبت عليه اسلحة الفتك والدمار؟كيف تريدونه ان يستخدم ذكاءه أو قدرته على الصمود أو شجاعته ؟ وماذا سيجديه ذلك ازاء الشر قاتلا ؟ » وربما كان صلاح عبد الصبور يريد أن يقول لنا هنا ان المراوغة قد تجدى الانسان ، على ان الراكب وقد استحال عليه مصارعة عشرى السترة ، فقد سقطت عن المسرحية صفة « التراجيدية » ، وتحولت الى « كوميديا » ، ولسوء المصير الذى لحق البطل ـ الضحية حق للمؤلف ان يسميها «كوميديا سوداء» على انه لايجوز ان تعنى هذه النهاية اية تشاؤمية من جانب المؤلف ، فهو يقتصر على ان يسجل الوضع الانسانى فى لحظة من لحظات التاريخ وفى ركن من اركان العالم ، ويقول عن المقطورة انها « جزء من هذا العالم » • ولكن فلنلاحظ ان القطار سائر •• ولم يكن مقتل الراكب نهاية الرحلة • وقد يلتقى الكمسارى فى عربة أخرى من عربات قطار الليل هذا بمن يكون أكثر دهاء ، فيتمكن منه ، ويصيبه فى مقتل أو يشل جبروته ويرديه أرضا • من يدرى كم من مفاجئات تدخرها رحلة الليل للكمسارى ، حتى لو كان عشرى السترة ؟ ولنلاحظ اننا فى قطار يمضى عبر الليل • والقطار والرحلة انما يعنيان أن هذا الذى حدث فى لحظة من لحظات المسيرةليس خاتمةمطاف• وفرق بين ان تكون فى قطار سائر وبين ان تكون مثلا فى سفينة جانحةأو

طائرة سقطت فى بقعة غير معروفة،فهذا سوف كان يرمز الى انهذانهاية، بينما فى « مسافر ليل » كل ماحدث ليس نهاية ، فالرحلة تمضى ، والقطار حركة وليس توقفا · وعلى أى مخرج لهذه المسرحية ان يعطـــى المتفرج الاحساس بذلك · وعندما يتصدى لتقديم هذا النص على المسرح عليه ان يراعى ذلك جيداً ، فيقلل من اشعار المتفرج بسكونية المكان وركود الزمن، فالقطار يمضى ، يمضى ، يمضى · وقد تأتى لحظة فى الرحلة تدور فيها الدوائر حتى على عشرى السترة ·

وهكذا ينضم صلاح عبد الصبور الى مسرح العبث ، وهو ليس ، كما ذهب البعض الى ذلك خطأ ، مسرحا تشاؤميا ، بل هو فحسب مسرح يدق ناقوس الخطر ، ويهز المتفرج كى يصحو من سباته ليتطلع الى مصـــير العالم ، وحتى لو كان هذا المصير قاتما ، فلابد ان يحدق الانســـان فى الظلمات عله يرى أو يسمع ، والشىء الوحيد الذى تأباه عليه انسانيته أن يغمض عينيه ويغفو ·



خاتمــة

عبر « مسرح الطليعة » منذ البداية عن ثــورة ضد الأســاليب البورجوازية فى السلوك والتفكير ٠ وبحث عن وسائل أصــيله للتعبير ، أخاذة ومسلية ٠ بل وقد وسع « مسرح الطليعة » هذه الثورة رافضــا لا الأساليب البورجوازية فحسب بل وكل الوجود البورجوازى٠كما اثرى التعبير المسرحى بادخال تجديدات مختلفة حافلة بالخيال ٠

على ان كتاب الطليعة متنوعون الى الحد الذى يجعل من الصعب ان نتحدث عنهم كجماعة واحدة ٠ ان الحركة يمكن ان تتلخص فى موقف بسيط كما فى كثير من مسرحيات الطليعة القصيرة ، ويمكن أيضا ان تنمو وتكبر على نمط أكثر تقليدية مثلما عندما ميشيلدىجيلدرودوجاكأوديبرتى، وعند شحادة أيضا ، وان التجريد عند صموئيل بيكيت يقابله العودة الى الاعتداد بالانسان عند جورج شحادة ، والجفــاف اللفظى عند ارتــور اداموف يقابله التفتح اللفظى عند جاك اوديبرتى ، وأهمية الكليشهات عند يونيسكو ، تقابلها ليريكيه جان جينيه ٠ وانعدام الحركة عند بيكيت يقابله شيوع الحركة عند اوديبرتى ٠ وبساطة الشخصيات وتعددها عند شحادة يقابلها تعقد الشخصيات وندرتها عند جان فوتيه لكن رغم هذه الاختلافات بين كتاب الطليعة فان ثمه هدفا مشتركا وحد بينهم ، وهو هدم الأشكال الطبيعية والواقعية التى اصبحت صيغا باليه ٠ تلك الاشكال التى مضت تسود المسرح التجارى رغم ثورة الطليعيين الأول عليها من امثال السويدى أوجست سترنبرج والايرلندى دابليوبى يتس ، والبلجيكى موريس ميترلنيك والأمريكى يوجين اونيل وغيرهم ٠ ولقد هدفت كتابات الطليعة منذ عام

١٩٥٠ الى ان تحل محل المسرح التجارى مسرحاً أكثر حيويـة ، يحتذى بالدراما الكبيرة ، التليدة ويزيح النقاب عن الوضع الانسانى ٠

واننا نعرف ان المسرح الطبيعى والواقعى مبنى على مبدأ محاكـاة الحياة ، أما كتاب الطليعة فيرون ان المسرح يجب ان يكشف النقـــاب عن الحياة ٠ انهم يبدون من وقت الى آخر كما لو كانوا شهود عيان لمنظر واقعى يسجلونه بحذافيره ، وذلك مثلا فى بعض اكلاشـــيهات « المغنية الصلعاء » ليونيسكو ٠ لكننا اذا ركزنا انتباهنا على مايقدمونه من مشاهد من هذا القبيـــل يبيـــن لنا اننـــا ابعـد مانـــكون عن الواقعيـــة ، وان المؤلف فى مثـــل هذه المشـــاهد الواقعيـــة انما لجـأ الى تضـــخيم مســـخى للواقـــع حتى يجعلنـــا نلهـــو ونكتشـــف فى الوقت ذاتـــه بعض الحقائق الاساسية عن الناس وعن المجتمعكانتخافيةعليناواذاكان كتاب الطليعة قد ابتعدوا عن الواقعية فانهم قد ســـعوا الى الاســـتعانة بالأشكال غير الكلامية فى العروض المسرحية مثـــل التهريج والســـيرك والميوزيك هول عند بيكيت وميشيل دى جيلدرود،والعرائس عنديونيسكو، والطقوس عند جينيه ، والباليه والتمثل الصامت عند اداموف ٠ وكانت نتيجة كل هذه الأساليب الجديدة قيام مسرح ينفذ الينا من طريق الحواس على الأخص٠وحتى عند الاعتماد على الكلمة فان هذه الكلمةعنداوديبرتى وعند شحادة مثلا تستخدم بشكل جد مختلف عن استخدامها فى المسرح الواقعى ٠ فالكلمات تتغلغل الى أعماق ابعد من تغلغل العقل والمنطق ، وذلك عن طريق تحقيق صدمة عاطفية ٠

ان اللغة بطبيعة الحال هى وسيلتنا الاساسية فى المشاركة ٠ واذ هاجم كتاب الطليعة المتشائمون اللغة ، وحاولوا تقويض دعائمها بارجاء المسرح فلاخلاصهم لعقيدتهم الاصولية فى إنعدام المعنى فى عالم مادى اجوف ٠ وربما أمكننا ان نفهم من ذلك ان الشكل المتمرد الذى اكتســـت به اغلب مسرحيات الطليعة انما نتج من انعكاس المضمون ٠

وقد كان من مظاهر الشكل الطليعى محاولة ابتداع لغة جديدة موحية مفرداتها بالمقومات المرئية وذلك للافصاح عن انشغالات المضمون ، وفى مقدمة هذه المقومات المرئية الديكور مثل الشجرة « فى انتظـــار جودو » لبيكيت،والأشياء المستعملة مثل اكداس الورق المتناثرة بارجاء المسرح فى «الغزو» لأداموف والحركات المؤداة،والالوانوالاضواءوالظلال،التىتساهم بدورها فى تحقيق الجو النفسى مثل اللون الرمادى فى « نهاية اللعبة »

لبيكيت ، والظلال الغائرة فى « اسكوريال » لجيلدرود · كما ان الصوت يشارك هذه المقومات الملموسة فى خلق لغة طليعية تحل محل لغة الكلام ، مثل الصفير فى « المكيدة الكبيرة والصغيرة » لأداموف ·

ان استخدام الأصوات والألوان والاضواء والاشياء والديكور أمر شائع فى الدراما الطبيعية ، لكنها لاتستخدم فى أغلب الاحيان الا لتصوير الحياة والايهام بالواقع فى الاطار العام للمسرحية · اما فى مسرح الطليعة فقد اصبحت هذه المقومات وسائل جديدة · فقد حل الشىء الملموس فى كثير من الأحيان محل الكلمة المنطوقة كوسيلة للمشاركة ونقـــل الأفكار والأحاسيس ·

وهذا أمر طبيعى فعندما تخفق لغة الكلام يكون من الواجب ابتكار لغة تحل محلها · ولهذا نجد ان أقل الطليعيين تشاؤما مثل اوديبرتى وشحادة لم يتخلوا عن اللغة ، ولم يجدوا انفسهم بحاجة الى الاعتماد كثيرا على المقومات المرئية · لكن الواقع انه حتى اولئك الطليعيين الأكثر تشاؤما لم يتخلوا تماما عن اللغة لأن اللغة على أى حال عنصر لاغناء عنه فى صنعتهم · واذا كانوا قد حاولوا ان يجذبوا الانتباه الى قصور اللغة المنطوقة وعدم فعاليتها كنتيجة لضعف المشاركة بين البشر ، فلا بديل لهم عن اللغـــة لتحقيق التأثير الكوميدى وبعبارة أخرى كان لابد من استخدام اللغة للسخرية من اللغة !

هذا فضلا عن ايقاع الكلمات وهو أمر مهم فى الشـــعر · لكن ذلك لايمنع من استخدام الكلمات استخداما لا منطقيا فى شكل تـــداع فكرى ايحائى اقرب الى التأليف الموسيقى · ان الكلمات فى حد ذاتها لاتستطيع ان تلخص الحياة ، ولا ان تنجح فى تفسير قصيدة او اسطورة ، لأن المعنى لصيق بالبنيان الكلى وبالروابط بين اجزاء ذلك البنيان · وكلما اقترب الموضوع من الشعر أو الاسطورة ، أى من منابع الحياة ذاتها فان الابانة عما يريد صاحبه أن يبينه يصبح أكثر صعوبة ·

ولعل ماهو أكثر تمييزا للطليعيين من امثال شحادة ويونيسكو ، هو خلطهم بين الجاد والمضحك · منذ حوالى نصف قرن من الزمان تنبأ الشاعر ابولينير بأنه سيكون من المستحيل احتمال مسرحية لاتنسج خيوطها من المأساوى والمضحك معا · ذلك ان انسانية اليوم مفعمة بطاقة من الحيوية قادرة على ان تجد لأكبر صور الشقاء سببا وتبريرا ، وان تنظر اليها لا من

خلال سخرية تسمح بالضحك فحسب · بل ومن زاوية تفاؤل جاد من شأنه ان يعزى ويقوى الأمل ··

على ان هذه الفصاحة المريرة وان كانت طريفة الا انها ليست هم الجميع · ولهذا حق التساؤل عما اذا كان من المحتمل ان يصير مسرح الطليعة مسرحا للعامة بالمعنى الذى هو عليه المسرح فى برودواى؟ لاجدال ان جمهور مسرح الطليعة مهما كانت الأحوال محدود ، وان كان على جانب كبيرمن الألمعية · على ان هذا الجمهور يتسع بشكل ملحوظ ومثير للعجب · فبعد ان كان يونيسكو لايجد منذ عشر سنوات الا بضعة مشاهدين اصبحت اعماله تقدم على أكبر المسارح فى باريس ونيويورك · ويلقى جينيه الآن نجاحا ساحقا · ومضى النقاد يهللون لبيكيت بعد أن كانوا يلعنونه ، وهو مايثبت ان الطليعيين كانوا على حق عندما بدءوا حركتهم المتمردة وسط جو ثقيل من التزمت والجمود ·

ان مسرح اللامعقول قد تجاوز من العمر الأربعين عاما بل اننا اذا رجعنا الى الوراء وحددنا ميلاده بأعمال سلفهم الفريد جارى فاننا نقول ان عمر مسرح اللامعقول يزيد على سبعين عاماً · ولعل هذا يجعلنا نتساءل عما اذا كانت تسميته بالمسرح الطليعى أو حتى بالمسرح التجريبى مازالت تسمية تتفق مع واقع الأمور ·

وأخيراءفان الذى يجدر ان ننبه اليه هو ان مسرح الطليعةليس علاجا لكل عيوب المسرح ، وليس اجابة على كل الأسئلة ، بل هو مغامرة ، محاولة للتجديد ، عودة الى المنابع البدائية وتقص عن اساليب مبتكرة · ويمكننا ان نقول انه قد نجح فى اذكاء روح المغامرة فى كثير من كتاب المسرح اللاحقين من امثال ارمان جاتى وفيرناندو أرابال فى فرنسا ، وهارولد بينتر فى انجلترا ، وادوارد البى فى الولايات المتحدة · ولولا اناغنوستاكى فى اليونان ومحمد سلماوى فى مصر · وقد نتساءل عما اذا كانت الدراما الطليعية بشكلها هذا ستدوم أو ستستمر لعدة سنين · لكن حتى اذا نشأت دراما جديدة متطرفة وجسور تهب فى وجه الأفكار التى أتى بها مسرح اللامعقول وتحل غيرها محلها ، فذلك لا يغير من أن حركة اللامعقول قد ساهمت فى انعاش المسرح واثرائه منذ منتصف القرن العشرين ·

الفهـــرس

صفحة

صفحه

صفحة

صفحة

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٠٧٠ / ١٩٩٢

الترقيم الدولى ISBN — 977 — 01 — 3072 — 9

● هذا الكتاب مؤلَّف قل ان يكتب مثله ، فهو دراسة مستفيضة بقلم كاتبٍ كان فى طليعة من ادرك منذ الخمسينات اهمية مسرح العبث فى تاريخ الفن المسرحى ، فكتب دراسات متأنية عنه وترجم عدداً من روائعه .

وفى هذا الكتاب اودع المؤلف خلاصة هذه التجربة الفريدة ، على مستوى الابداع والجدل والتنوق ، فلم يكن مسرح العبث مجرد تعبير عن هموم العصر الذى تعامل معه ، بل كان ايضاً محك اختبار لمتانة المتواتر عليه فى فن المسرح خلال مراحل سابقة وانفتاحاً على مستقبلٍ لازال لم يتخلص من وشائجه تماماً .

وفى هذا الكتاب يعرض المؤلف مفهوم مسرح العبث وجذوره التاريخية والفكرية ، وسماته الأساسية ، واساليبه الفنية المبتكرة ، واهم أعماله التى كتبها أعلامه المبدعون : صموئيل بيكيت ، ويوجين يونيسكو ، وجان جينيه ، وجورج شحادة ، وآرتور اداموف ، بالإضافة إلى الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور ●

٦٢٥ قرشـــا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب